Teoria contemporânea do cinema

Volume I

Pós-estruturalismo e filosofia analítica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Teoria contemporânea do cinema, volume I / Fernão Pessoa Ramos, organizador. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2005.

Vários autores.
Conteúdo: Pós-estruturalismo e filosofia analítica.
Bibliografia.
ISBN 85-7359-422-5

1. Cinema – História 2. Cinema – Teoria 3. Estilística 4. Filmes documentários 5. Narratividade (Retórica) I. Ramos, Fernão Pessoa.

05-1386 CDD-791.4301

Índices para catálogo sistemático:
1. Cinema : Teoria : Artes 791.4301
2. Teoria do cinema : Artes 791.4301

Teoria contemporânea do cinema

Volume I

Pós-estruturalismo e filosofia analítica

Fernão Pessoa Ramos
ORGANIZADOR

editora
senac
são paulo

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL DO SENAC NO ESTADO DE SÃO PAULO

Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman
Diretor do Departamento Regional: Luiz Francisco de Assis Salgado
Superintendente Universitário: Luiz Carlos Dourado

EDITORA SENAC SÃO PAULO

Conselho Editorial: Luiz Francisco de Assis Salgado
Luiz Carlos Dourado
Darcio Sayad Maia
Clairton Martins
Marcus Vinicius Barili Alves

Editor: Marcus Vinicius Barili Alves (vinicius@sp.senac.br)

Coordenação de Prospecção Editorial: Isabel M. M. Alexandre (ialexand@sp.senac.br)
Coordenação de Produção Editorial: Antonio Roberto Bertelli (abertell@sp.senac.br)
Supervisão de Produção Editorial: Izilda de Oliveira Pereira (ipereira@sp.senac.br)

Preparação de Texto: Ramiro Santiago
Revisão Técnica: Fernão Pessoa Ramos
Revisão de Texto: Edna Viana, Ivone P. B. Groenitz, Kimie Imai,
Leia Fontes Guimarães, Luiza Elena Luchini
Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica: Lato Senso Design
Capa: Milton Costa
Impressão e Acabamento: Geo Gráfica e Editora Ltda.

Gerência Comercial: Marcus Vinicius Barili Alves (vinicius@sp.senac.br)
Supervisão de Vendas: Rubens Gonçalves Folha (rfolha@sp.senac.br)
Coordenação Administrativa: Carlos Alberto Alves (calves@sp.senac.br)

Apoio: FAPESP

Proibida a reprodução sem autorização expressa.
Todos os direitos desta edição reservados à
Editora Senac São Paulo
Rua Rui Barbosa, 377 – 1º andar – Bela Vista – CEP 01326-010
Caixa Postal 3595 – CEP 01060-970 – São Paulo – SP
Tel. (11) 2187-4450 – Fax (11) 2187-4486
E-mail: editora@sp.senac.br
Home page: http://www.editorasenacsp.com.br

© Fernão Pessoa Ramos, 2004

Sumário

Nota do editor, 7

Agradecimentos, 9

Introdução, 11
Fernão Pessoa Ramos

Capítulo 1 – Cognitivismo e filosofia analítica

Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria, 25
David Bordwell

Teoria do cinema e filosofia, 71
Richard Allen & Murray Smith

Temores fictícios, 113
Kendall Walton

Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção, 141
Murray Smith

Ficções visuais, 171
Gregory Currie

Olhando imagens cinematográficas, 189
Richard Allen

Capítulo 2 – Pós-estruturalismo

O acinema, 219
Jean-François Lyotard

Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze, 233
Raymond Bellour

Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica, 253
André Parente

Idéias de autoria, 281
Edward Buscombe

Comentário sobre "Idéias de autoria", 295
Stephen Heath

Crítica ao cine-estruturalismo, 303
Brian Henderson

O código tutor do cinema clássico, 321
Daniel Dayan

A alegoria histórica, 339
Ismail Xavier

Reflexões sobre "Prazer visual e cinema narrativo" inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946), 381
Laura Mulvey

Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos "pós", 393
Robert Stam & Ella Shohat

Sobre os autores, 425

Plano geral da obra, 431

Nota do editor

A coletânea *Teoria contemporânea do cinema*, sob a organização de Fernão Pessoa Ramos, professor do departamento de cinema da Unicamp e teórico do cinema, oferece ao público uma visão um pouco menos tradicional do pensamento estruturado do cinema, fugindo até da semiologia estruturalista, para abordar as preocupações desconstrutivas iniciadas nos anos 1970 e as polêmicas do questionamento analítico da virada do milênio. Nessa ótica, surgem clássicos contemporâneos que certamente sobreviverão à moda intelectual e às últimas tendências do pensamento europeu e norte-americano.

Os desafios editoriais e de produção da obra não foram poucos. Os trabalhos de tradução e revisão técnica dos textos internacionais depararam por vezes com complexas encruzilhadas terminológicas, num caminho que une cinema e filosofia pouco conhecido e tão desafiador em nossa língua.

O Senac São Paulo orgulha-se de acrescentar esta obra à sua já vasta contribuição à bibliografia de artes visuais do país.

Agradecimentos

Este livro não seria possível sem o apoio a seu projeto da Editora Senac São Paulo, nas pessoas de seu ex-editor, Quartim de Moraes, de Marcus Vinicius Barili Alves, seu atual editor, e de Isabel Alexandre, sua coordenadora de prospecção editorial. Para sua concretização foi também essencial a participação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que, através de duas bolsas de pós-doutorado (na New York University e na University of California/Los Angeles), possibilitou a pesquisa e o levantamento do material, contribuindo igualmente para sua edição. O texto de minha autoria foi escrito a partir de auxílio "produtividade em pesquisa" concedido em projeto que desenvolvo no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Gostaria de frisar, nestes "Agradecimentos", o papel das agências brasileiras de fomento à pesquisa na concretização de um livro dessa natureza. Possuem o mérito de manter um desempenho significativamente acima de suas correlatas latino-americanas, desenvolvendo estrutura de apoio dentro de um padrão de excelência internacional. Destaco, igualmente, o papel da universidade pública, e em particular da Unicamp, propiciando as condições de dedicação necessária para o trabalho de pesquisa e leitura que o contato com a bibliografia deste livro solicitou.

A tradução e a revisão técnica dos textos envolveu um processo trabalhoso, com delicadas questões terminológicas, unindo cinema e filosofia numa trilha pouco percorrida em nossa língua. Neste processo, sempre encontrei em Fernando Mascarello um parceiro atento e competente para encontrar soluções, principalmente no campo analítico-cognitivista. Gostaria igualmente de agradecer as contribuições (às quais devem ser creditados os acertos e não as soluções duvidosas) de Luiz Henrique Lopes dos Santos na sintonia fina conceitual do primeiro capítulo. Peter Pal Pelbart e Maria Elisa Pessoa foram fundamentais para localizar referências. Richard Allen foi um ótimo interlocutor no mapeamento do campo analítico, abrindo portas e possibilitando contato com autores e textos. Robert Stam, o paciente amigo america-

no, e Roger Odin, sempre presente, mostraram-se essenciais no percurso através dos anos. Maria Elice Prestes foi parte ativa neste percurso e a sua verdadeira inspiração. Para o Caetano, que terá 20 anos em 2021, fica o testemunho deste gosto meio torto pela teoria e pelo cinema.

Introdução

Fernão Pessoa Ramos

A coletânea *Teoria contemporânea do cinema* tem como objetivo refletir a diversidade do pensamento em cinema hoje. Sua organização buscou fugir do balizamento que orienta a maior parte das teorias sobre imagem no Brasil, centradas na questão da evolução tecnológica, destacando zonas de confluência de gêneros e suportes. Também deixamos na periferia a reflexão envolvendo a diluição da figuração na arte moderna, estabelecida dentro do denso referencial teórico da história da arte. Nosso foco recaiu sobre a tradição da imagem em movimento cinematográfica, pensada a partir de sua evolução estilística no século XX. A mediação maquínica da câmera e as várias facetas da dimensão narrativa nos pareceram centrais nesse percurso. A aposta deste livro não está em tentar mostrar a especificidade do campo cinematográfico, mas a riqueza dos conceitos do pensamento que nele se inspirou.

A ausência de coletâneas em teoria do cinema em português, com textos mais atuais, criou um imenso vazio que a edição destes dois volumes preenche apenas parcialmente. Sua organização dá-se em quatro grandes capítulos, distribuídos em dois livros. Os capítulos "Cognitivismo e filosofia analítica" e "Pós-estruturalismo" compõem o volume I, e os capítulos "Cinema documentário" e "Narratividade e estilística cinematográfica" compõem o volume II. O objetivo foi fornecer, no primeiro volume, um quadro amplo das principais correntes teóricas contemporâneas e, no segundo, ater-nos a questões propriamente estilísticas referentes à tradição documentária e à narrativa clássica ficcional. Tomamos cuidado para não traçar quadros estanques e fazer os textos dos dois volumes dialogarem entre si.

Procurou-se verter para o português os textos mais significativos do pensamento contemporâneo de cinema, embora o critério para seleção não tenha sido exclusivamente o de interesse. Muitas vezes tivemos de nos dobrar a fatores de viabilidade editorial. Alguns editores (particularmente a revista *Cahiers du Cinéma*) se mostraram pouco empenhados em possibilitar a edição de seus textos em uma língua não central, inviabilizando sua publicação. Ao

mesmo tempo, nossa proposta teve ótima acolhida em importantes casas editoriais e entre autores de renome internacional. Deve ser enfatizado o papel da Editora Senac São Paulo nesse processo, fornecendo as condições editoriais necessárias para trazer ao público leitor, em português, o que de mais significativo se publicou na reflexão sobre cinema nestas últimas três décadas.

Em função de sua origem popular, o cinema, antes de tudo, lutou bravamente para ser levado a sério como arte. Parcela significativa do primeiro pensamento do cinema traz a marca desse complexo de inferioridade. Seria possível encontrar na atração pelo prestígio da arte de vanguarda, e no atual fascínio pelo evolucionismo tecnológico, uma busca similar de *status* artístico? Desde o início o cinema sentiu a necessidade desse guarda-chuva de proteção contra a futilidade narrativa e a faceta popularesca para a qual facilmente se inclina. Nesta coletânea realçamos que a tradição cinematográfica compõe uma tradição fértil, que merece ser pensada a partir dos referenciais estilísticos que sua história constitui. São esses referenciais que atraíram alguns dos principais pensadores de nossa época para a órbita de seus temas (montagem, dispositivo, sutura, identificação, ontologia, autoria, gênero, documentário, narratividade), desenvolvendo uma terminologia conceitual própria (campo/contracampo, plano-seqüência, profundidade de campo, *raccord*, falso raccord, espaço/som fora-de-campo, montagem paralela, primeiro plano, etc.) que cobre inicialmente o cinema e depois é adequada à parcela significativa da produção midiática contemporânea.

Nesta coletânea optamos por abandonar os primeiros clássicos do pensamento inspirado pelo cinema (Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Arnheim, Münsterberg, Balázs, Epstein, Bazin) e a já traduzida semiologia estruturalista (em particular Christian Metz) para nos centrar nas preocupações desconstrutivas inauguradas nos anos 1970, indo até as polêmicas que cercaram o questionamento analítico na virada do milênio. Nessa perspectiva, encontramos novos clássicos "contemporâneos", que parecem ter estofo para perdurar além do *frisson* de moda intelectual. É importante frisar que o termo "contemporâneo", presente no título da coletânea, não designa a sintonia com a última onda do pensamento europeu ou americano. Nos dois volumes desta obra, busca-se apresentar ao leitor brasileiro os novos clássicos da teoria do cinema conforme foram se configurando na segunda metade do século XX, adentrando a contemporaneidade de nosso tempo. Se a questão da monta-

gem e do realismo marcou os debates do primeiro pensamento sobre cinema até André Bazin, retratamos aqui como a teoria do cinema evoluiu e se configurou a partir dessas fundações. Para quem gosta do desafio da leitura conceitual, a perspectiva histórica da teoria fornece uma visão de campo menos sujeita às vicissitudes dos modismos.

A organização destes volumes reflete um projeto de longo prazo, iniciado através de um pós-doutorado no Departament of Cinema Studies da New York University, em 1996, e finalizado cerca de dez anos após. Nesse período, a teoria do cinema teve uma constante evolução que procuramos acompanhar. O projeto inicial do livro é contemporâneo à eclosão, no mundo anglo-saxão, da teoria com fundamento analítico-cognitivista e das polêmicas que manteve com a crítica influenciada pelo pensamento francofônico. Esse pensamento "continental", como dizem os ingleses a partir de sua ilha, configura os temas clássicos da reflexão sobre cinema nos anos 1970: a questão da autoria, o dispositivo cinematográfico, a centralidade perspectiva, a articulação da sutura, a identificação do espectador, o questionamento do estruturalismo semiológico, a discussão dos gêneros, a crítica ao realismo baziniano, a nova análise fílmica.

A emergência, no final do século XX, de uma reflexão sobre cinema que trouxe para o palco a presença inédita de questões metodológicas de caráter lógico-analítico (e que teve, como parceiro próximo, os parâmetros conceituais da psicologia cognitivista, e não da psicanálise) rompe um certo consenso nas bases epistemológicas, a partir das quais a teoria do cinema vinha se articulando. Notamos hoje campos bem definidos, e com poucas linhas de contato efetivamente estabelecidas, decorrência desse fundo metodológico diverso na raiz. Alguns temas repetem-se: gênero (feministas), minorias (sexuais e raciais) e a preocupação em se caracterizar como politicamente progressista são traços gerais do pensamento sobre cinema, mesmo em seu recorte analítico-cognitivo. É também importante frisar que a dimensão do recorte cognitivista é bastante reduzida fora dos Estados Unidos/Inglaterra, com alguma influência na Austrália e nos países nórdicos, e com expressão quase nula nos países latinos.

O interesse de um recorte expositivo estruturado nesta divisão encontra-se na configuração de um lugar privilegiado para uma visão retrospectiva. Como em toda contextualização, fizemos algumas acomodações dentro de um horizonte mais complexo. Esta é uma das visões da paisagem e, com certeza, há outras, com maior ou menor interesse. A cisão apontada foi um momento

significativo na teoria do cinema, mas não esgota a complexidade de suas raízes no pensamento filosófico. A autodefinição do campo analítico teve o mérito de mostrar a organicidade do "outro", nomeado então de pós-estrutural. A dificuldade em reconhecer a alteridade, estranhamente, vem do próprio campo pós-estrutural, que a aborda preferencialmente como tema, mas que atua dentro do brilho cego que possuem, para si mesmos, os pensamentos dominantes em sua época. Se o recorte analítico – pleno das certezas que a metodologia lógica lhe confere – pode ser debitado em presunção, merece o crédito de haver mostrado que também a excessiva modéstia epistemológica é uma forma de arrogância.

Os dois primeiros ensaios do capítulo "Cognitivismo e filosofia analítica", deste volume I, são conscientemente polêmicos, procurando marcar posição e delimitar territórios, como forma de buscar publicidade para uma abordagem emergente. Em "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria", originalmente publicado em 1996, David Bordwell realiza a primeira das grandes retrospectivas críticas da teoria do cinema surgida nos anos 1960. Dentro de uma grande panela, coloca a psicanálise, o culturalismo desconstrutivista, a semiologia, o que chama de "teorias da posição-subjetiva", e a ambição hermenêutica da análise fílmica. Da mistura desses ingredientes emerge seu alvo: a "grande teoria". A essa "grande teoria" Bordwell contrapõe, como projeto, o conjunto de atividades desenvolvidas pela "pesquisa nível médio", onde o trabalho empírico, com fontes primárias, seria privilegiado. O objetivo do texto é fornecer um panorama da evolução dos estudos de cinema na academia norte-americana nos últimos trinta anos. O tom ácido e irônico que percorre esse texto lhe dá um sabor especial, depois repetido sem tanto sucesso por outros autores. Seguindo na mesma linha, "Teoria do cinema e filosofia", de Richard Allen e Murray Smith (texto que abre livro com mesmo nome),[1] possui um recorte mais acentuadamente teórico percorrendo, com agilidade, temas clássicos da filosofia anglo-saxã. "Teoria do cinema e filosofia" é escrito com o objetivo explícito de apresentar, de modo polêmico, o que chama de "filosofia analítica", realçando as potencialidades de seus conceitos para se pensar cinema. A contraposição à "filosofia continental" é inevitável, sendo esta identificada como "crítica radical da epistemologia". Fora da sombra de Husserl, Heidegger, Derrida, Lacan, Foucault, Deleuze e mesmo

[1] Richard Allen & Murray Smith (orgs.), *Film Theory and Philosophy* (Oxford: Clarendon Press, 1997).

Althusser, nos são apresentados Moore, Russel, Quine, Austin, Grice e, principalmente, o "último Wittgenstein". Embora a tradição da teoria do cinema não se faça tão evidente como no texto de Bordwell, o ensaio de Allen e Smith não é propriamente um texto de filosofia. Trata-se de uma reflexão sobre a possibilidade e o interesse de se trabalhar com cinema, a partir do recorte analítico.

Os outros textos deste primeiro capítulo abandonam as abordagens globais para centrarem-se em temas particulares. Kendall Walton é uma figura forte no campo analítico, autor do sempre citado *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts*.[2] Em "Temores fictícios" irá se debruçar sobre o conceito de "faz-de-conta", central para sua reflexão da *mimesis*. Tomando como exemplo um filme de terror, determina o estatuto da obra de ficção e sua relação com o espectador a partir de um "fazer-de-conta". A reflexão é rigorosa e detalhista, servindo como uma ótima introdução para a rede conceitual que posteriormente seria traçada com toda a amplitude em *Mimesis as Make-Believe*. Em "Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção", Murray Smith também centra sua análise na recepção da ficção pelo espectador, buscando valorizar a dimensão ativa da experiência imaginativa, ainda que na produção cinematográfica mais comercial. No eixo imaginação/percepção/sensação está contido, para o autor, o paradoxo de uma experiência ficcional centrada numa "metáfora do engano" onde respondemos emocionalmente àquilo que sabemos não existir. Toda a tradição que usa a figura do sonho, da perda da consciência, da ilusão, para trabalhar a posição do espectador, constitui a referência a ser superada, por uma análise que, conscientemente, passa ao largo do conceito de "identificação".

Gregory Currie, em "Ficções visuais", retoma o conceito de "faz-de-conta" para propor uma divisão entre o "faz-de-conta" atitudinal e o "faz-de-conta" proposicional, sendo o primeiro, na realidade, o único tipo de "faz-de-conta". Esvaziando o conceito de imaginação, Currie retira o faz-de-conta da visão do espectador, no sentido de que seu "faz-de-conta" "não é o de quem vê os personagens e acontecimentos da peça. É tão-somente o de que esses personagens existem e que esses acontecimentos ocorrem". Na realidade, filme, drama e romance solicitam ao espectador posições semelhantes ao lhe

[2] Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

fazerem imaginar a ficção. A preocupação de Currie está em esvaziar conceitos clássicos da teoria do cinema na análise do espectador, fundamentados na teoria do dispositivo. Em um caminho também percorrido por Noël Carroll, a emoção ou percepção do espectador pode, no final, ser reduzida a proposições universais, compostas por fundamentos cognitivos a serem analisados em sua disposição lógico-formal. Em "Olhando imagens cinematográficas", Richard Allen busca introduzir um recorte diferencial, sempre dentro do campo analítico. Sua abordagem analisa o que "vemos" ao olhar uma imagem cinematográfica, problematizando a idéia clássica de que as imagens são ilusões cognitivas. O texto é escrito a partir da autocrítica de algumas de suas idéias anteriores. O papel da imaginação e da "visão imaginante", a abordagem de Walton sobre a transparência da imagem fotográfica, a "tese do reconhecimento" na versão de Carroll e Currie (conforme a encontramos nesta coletânea) são temas percorridos, buscando-se alternativas para o que o autor vê como uma confluência dessas abordagens na "teoria causal da percepção". A noção de "visão de aspecto" de Wittgenstein parece ser central para as colocações de Allen, nesse embate implícito com um horizonte cognitivista mais fechado.

O segundo capítulo desta coletânea compõe-se de um recorte que, em sua amplitude, estamos chamando de pós-estruturalista. Com maior tradição podemos reconhecer nesse campo as temáticas que dominaram a teoria do cinema nas últimas décadas, a partir das constelações semiológicas e psicanalíticas que emergem no bojo das rupturas contraculturais dos anos 1960. Delas selecionamos exemplos de dois conjuntos: 1) os debates pioneiros na abordagem estrutural envolvendo a questão da autoria; e 2) a interessante congruência de psicanálise e semiologia na discussão da linguagem cinematográfica através do conceito de "sutura". Na mesma linha, em sua evolução para o referencial pós-estruturalista mais próximo de nós, traduzimos um terceiro conjunto de textos onde a marca do pensamento de Gilles Deleuze se faz sentir. Com preocupações distintas, e talvez mais pragmáticas, definimos um quarto bloco que, de alguma forma, nos remetesse às temáticas de gênero (feministas), às minorias sexuais/raciais e à questão colonial/nacional, vistas de uma perspectiva marcada pelo que se convencionou chamar de "estudos culturais". Quatro blocos, portanto, compõem o capítulo "Pós-estruturalismo": a) textos gerais: Jean-François Lyotard, Raymond Bellour e André Parente; b) subjetividade e questão autoral: Daniel Dayan; c) sutura:

Edward Buscombe, Stephen Heath e Brian Henderson; d) estudos culturais: Ismail Xavier, Laura Mulvey e Robert Stam/Ella Shohat.

Iniciamos o capítulo "Pós-estruturalismo" (textos gerais) com o clássico texto de Lyotard sobre cinema intitulado "O acinema", significativo do (na época) novo recorte pós-estruturalista, embasado pela elegia ao estilhaçamento da posição subjetiva. Nesse sentido, mesmo o instrumental posto à disposição por Lacan para analisar a subjetividade é caracterizado como hegeliano por Lyotard. No fantasma do corpo orgânico, ainda brilha o nome próprio. Lyotard vislumbra um "acinema" onde a economia libidinal da imagem movente cinematográfica possa ser liberada pelo movimento aberrante, estéril, constituindo-se para além do "ferrolho narrativo", quebrando o espelho ortopédico pela imobilidade, ou o excesso de movimento, através de sua recusa em remeter a um valor. Em uma perspectiva não muito distante, Raymond Bellour, em "Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze", nos fornece um preciso apanhado sobre a relação entre cinema e Deleuze. As obras do filósofo sobre cinema (*Cinema 1: a imagem-movimento* e *Cinema 2: a imagem-tempo*)[3] marcam a superação definitiva da baliza semiológica estruturalista que, a partir dos anos 1980, ocupa um espaço cada vez mais estreito na teoria do cinema. A taxionomia proposta pelo filósofo é recuperada por Bellour como sendo o próprio movimento do conceito, que busca uma espécie de inauguração da filosofia no cinema. O movimento aberrante e o tempo suspenso marcam esse percurso onde o "recomeço do mundo" surge como um conjunto de imagens "onde há identidade de matéria e luz, onde ainda há imagens por todo lado, antes mesmo que haja uma tela, uma chapa para as reter". Em "Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica", André Parente pensa a narrativa como estratégia para reafirmar esse "além-tela". Analisa a narratividade do cinema na trilha aberta por Deleuze, apresentando contribuição pessoal. Em um texto marcado pela sensibilidade blanchotiana, busca apreender a narrativa que contorna a representação da ação em um tempo linear, analisando-a na afirmação absoluta da alteridade: uma espécie de olho na matéria, onde a tela da subjetividade, como ponto que congrega, encontra-se extremamente rarefeita. É claro o débito com parâmetros introduzidos pelo conceito de "acinema", aqui trabalhado em diálogo com a questão narrativa.

---

[3] Gilles Deleuze, *Cinema 1: a imagem-movimento* (São Paulo: Brasiliense, 1985) e *Cinema 2: a imagem-tempo* (São Paulo: Brasiliense, 1990).

No segundo volume do livro voltaremos à questão da narratividade abordada por autores que trabalham sua constituição a partir do recorte lógico-analítico. Lá, a afirmação de uma metodologia hermenêutica não constituirá demérito.

As duas partes seguintes do capítulo "Pós-estruturalismo" são dedicadas à análise de temas específicos que aparecem na esteira da reflexão que se inaugura nos anos 1960. O debate sobre "autoria" marca a crítica de cinema desde o pós-guerra, e reproduzi-lo nesta coletânea certamente exigiria mais espaço. Escolhemos textos que mostram a chegada da metodologia estruturalista a esta discussão. "Idéias de autoria", "Comentário sobre 'Idéias de autoria'" e "Crítica ao cine-estruturalismo" são ensaios do início dos anos 1970, e seu interesse está em retratarem o momento da virada pós-estruturalista que irá constelar os paradigmas ideológicos do final do século XX. A frase de Peter Wollen, reproduzida no texto de Stephen Heath, retrata bem este quadro: "Fuller, Hawks, ou Hitchcock, os realizadores, são bastante distintos de 'Fuller', 'Hawks' ou 'Hitchcock', as estruturas que tomaram os seus nomes, e não devem ser metodologicamente confundidos".

Edward Buscombe, em "Idéias de autoria", ainda aborda a questão autoral do ponto de vista tradicional, debatendo com o horizonte romântico que pensa a autoria como centelha divina. Buscombe opõe-se ao culto da apoteose do diretor, mas já em uma linha diferenciada da parcela da crítica que assume essa posição nos anos 1950. Em Buscombe vislumbramos a percepção estruturalista nascente, dentro de uma análise sociológica e histórica que dilui a visão do autor-rei. Mas é na crítica de Heath, "Comentário sobre 'Idéias de autoria'", que aparece nítida a percepção da abordagem estrutural e dos dilemas que esta apresenta. O deslocamento semiológico do estruturalismo e a presença dos conceitos de texto/intertextualidade mostram a sintonia de Heath com o quadro ascendente do pós-estruturalismo. É nessa direção que Heath desdobra o que Buscombe ainda denomina "efeitos dos filmes sobre outros filmes". No artigo de Henderson, "Crítica ao cine-estruturalismo", a sensibilidade ética/estética pós-estrutural já está consolidada, inclusive com a menção de autores que circulam em diferentes órbitas desse centro gravitacional, como Derrida, Kristeva, Lacan, Foucault. A questão do autor como "sujeito", já mencionada por Heath, surge em sua determinação plena. O "autor" passa a ser tratado como parâmetro para o debate das questões éticas que a diluição da posição subjetiva abriga. O marco da temática autoral, balizado pelo romantismo do século XIX, é definitivamente deixado para trás. E é dentro des-

sa perspectiva que Henderson irá mostrar os limites para o cinema, particularmente na teoria do autor, de uma metodologia estruturalista, com origem na antropologia de Lévi-Strauss (conforme aparece, entre outros, em autores como Peter Wollen e Geoffrey Nowell-Smith). É brilhante sua análise de como um clássico da teoria do cinema, *Signos e significação no cinema*, de Peter Wollen, é atingido em pleno de vôo de suas ambições estruturalistas, pela nova constelação desconstrutiva, obrigando o autor, em uma segunda edição, a efetuar um reposicionamento crítico.

O segundo conceito escolhido para retratar a teoria do cinema nos anos 1970 foi o de "sutura". Desenvolvido a partir do referencial lacaniano, em diálogo direto com a teoria psicanalítica, o debate em torno da questão da sutura serviu para colocar em outras bases um tema clássico para o cinema: a montagem. É através da articulação dos planos, da composição da unidade espaço-temporal, que se constitui o efeito "sutura". A tradução do artigo original que introduz o debate da "sutura" na teoria do cinema ("La suture", de Jean Pierre Oudart)[4] não foi possível por problemas de direito autoral. Em "O código tutor do cinema clássico", Daniel Dayan expõe, de modo direto e pragmático, os postulados lacanianos do sistema da sutura (e particularmente a questão do ausente), conforme trabalhados por Oudart, tendo como referência a construção em *raccord* do espaço cinematográfico. O eixo da constituição de seu efeito é o que Burch designa como "*raccord* de olhar", o olhar do personagem para o espaço-fora-de-campo, compondo antecipadamente o contracampo que irá lhe constituir retroativamente em unidade. Se não podemos dizer que Dayan banaliza as rebuscadas construções conceituais de Oudart, alguns movimentos excessivamente explícitos em seu texto, excelentes para um primeiro contato com a polêmica, contribuíram para críticas posteriores pouco precisas da questão da sutura. O texto de Dayan foi o principal divulgador das posições lacano-psicanalíticas de Oudart no mundo anglo-saxão, conformando boa parte da recepção desse conceito pelas feministas americanas nos anos 1980. No segundo volume desta coletânea, traduzimos "O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*", texto de Nick Browne que tem como pano de fundo uma crítica à apreensão normativa do que é o efeito "sutura".

[4] Jean-Pierre Oudart, "La suture I e II", em *Cahiers du Cinéma*, nºs 211 e 212, abr.-maio, 1969.

O quarto bloco, "estudos culturais", recorta um campo certamente mais amplo na diversidade e na riqueza de suas abordagens. Em "A alegoria histórica", de Ismail Xavier, encontramos vínculo com o conjunto da produção anglo-saxã que circula em torno do conceito "pós-colonial", buscando determinar o estatuto da nova internacionalização globalizada, a partir de interações díspares entre pólos culturais/sociais singulares. A chamada sensibilidade pós-moderna está aberta à retomada de singularidades étnicas e de minorias diversas, mas dentro da homogeneidade onde a mercadoria cultural circula. A questão alegórica pode ser pensada, neste recorte, a partir da produção cinematográfica do Terceiro Mundo, em estados periféricos do capitalismo. Xavier vê a questão do nacional emergindo em uma nova figuração, permeada por estratégias alegóricas de representação. Após um amplo apanhado teórico/histórico da arte alegórica, centra seu texto no debate da produção cinematográfica moderna, com destaque para essa relação entre a crise da categoria de nação e o esgotamento da "totalização figurativa alegórica" de tipo mais tradicional. Entre "comunidades imaginárias" (Anderson) e procedimentos desconstrutivistas, a dialética da fragmentação e da totalização alegórica ainda atravessa, como estratégia, a produção de países periféricos, particularmente na representação da nação brasileira.

Em "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo', inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor", 1981, Laura Mulvey representa, nesta coletânea, a forte tradição do pensamento feminista na teoria do cinema. Seu artigo clássico, "Prazer visual e cinema narrativo", pioneiro dessa tendência, já se encontra traduzido para o português. Selecionamos "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo'" para permitir ao leitor uma visão completa da evolução da autora. No período entre os dois textos (1975-1981), acentua-se a questão propriamente feminista em uma abordagem antes marcada pelas grandes questões teóricas levantadas pelo primeiro pós-estruturalismo. A forte presença da teoria freudiana, depois negada radicalmente pelas feministas, ainda está presente. Amplas citações de Freud mostram a disposição de discutir a polêmica visão da posição feminina a partir do referencial fálico. "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo'" insiste na superação do liminar onde se detém "Prazer visual e cinema narrativo" em sua visão da espectadora feminina. Trata-se de negar a passividade em sua identificação masoquista (uma condição intrínseca de mulher) ao herói masculino do melodrama. Esse fatalismo é superado explicitamente, abrindo a brecha ao que Mulvey define como

"oscilação", para introduzir o conceito de "travestimento", em seguida bastante popular na teoria feminista dos anos 1980-1990. O dilaceramento entre "o profundo mar azul da feminilidade passiva e o demônio da masculinidade regressiva" pode então aparecer satisfatoriamente resolvido através de uma saudável oscilação que envolve procedimentos ativos de identificação a diferentes fases da formação da feminilidade (inclusive a fálica).

Através de "Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos 'Pós'", Robert Stam e Ella Shohat mostram a evolução do cinema e da teoria do cinema em um mundo de cultura fortemente internacionalizada. Antigas reivindicações dos países do Terceiro Mundo ainda permanecem, mas agora sob as inflexões do desenvolvimento midiático global. O passado nacionalismo é tencionado por uma ampla inserção globalizada de conteúdos culturais, onde o pólo mais fraco não é necessariamente passivo. O termo pós-colonial designa essa realidade, sendo abordado a partir de uma perspectiva crítica. Compõe-se a partir de hibridismo cultural com tinturas alternativas e aponta para uma estética da contaminação que reage contraditoriamente à globalização, apresentando produtores como os próprios receptores, em uma nova identidade comunitária. Grupos minoritários, gêneros, etnias, e mesmo nacionalidades, incluem-se nessa categoria onde distinguimos, ao fundo (como núcleo duro de um "espírito de época"), o diálogo com os pressupostos desconstrutivistas e a teoria pós-estruturalista, marcando a nova posição do sujeito em face da alteridade radical. Podemos perceber nesse embate o contraditório entre a "boa" posição subjetiva (a posição ética no jogo de espelhos reflexivos) e uma pragmática da ação: "Não é curioso que, justamente quando as mulheres e os povos de cor estão prontos para ir à mesa de negociação com os garotos brancos, a mesa desaparece?" nos diz uma pensadora feminista citada por Stam e Shohat. Ou seja, justamente quando as minorias parecem estar prontas para o embate, "subitamente não há mais espaço para as alegações de verdade e de conhecimento".

Neste breve panorama da teoria do cinema buscou-se afirmar sua constituição em sintonia com as grandes correntes do pensamento em nossa época. Há, no campo dos estudos de cinema, uma certa dificuldade em assumir a historicidade do cinema e de sua reflexão, talvez em função da arte cinematográfica ser, economicamente, muito dependente da dimensão do "lançamento". Esse aspecto contamina a pesquisa histórica e também a reflexão teórica, vistas com olhos desconfiados pela classe que produz cinema, por jornalistas

que o divulgam e também por quem se dedica a pensar a imagem em outros campos. O resultado é a facilidade com que aceitamos uma teoria literária ou o pensamento conceitual em história da arte, e a dificuldade em encará-lo seriamente no cinema, apesar do calibre dos pensadores que já se dedicaram ao assunto. Alguns dos textos que compõem os dois volumes desta coletânea são datados e seu interesse está exatamente nessa característica. É a partir da compreensão do contexto que os gerou que poderemos pensar o cinema em horizontes conceituais mais largos e talvez mais distantes do império da franja do presente que cerca sua produção.

CAPÍTULO 1

Cognitivismo e filosofia analítica

Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*

David Bordwell[1]

O que hoje denominamos "estudos de cinema" existe há pouco mais de trinta anos. Em meados dos anos 1960, os cursos de cinema despontaram como uma alternativa interessante, nas humanidades, para faculdades e universidades norte-americanas. Uma nova geração de professores de literatura e de filosofia, muitos deles cinéfilos, organizou cursos sobre Shakespeare e cinema ou sobre o ideário humanístico em diretores como Ingmar Bergman, Satyajit Ray e Akira Kurosawa. Trabalhos em "estudos norte-americanos",** por sua vez, passaram a usar filmes como índices da dinâmica social de um período. Uma arte de massa encontrava seu espaço na educação de massa.

Desde então, nos Estados Unidos e no Canadá, depois na Grã-Bretanha e na Escandinávia, e, mais recentemente, na França e na Alemanha, a teoria e a história do cinema integraram-se à academia. Mais e mais editoras universitárias publicaram livros sobre cinema, e cresceu o número de revistas especializadas. Hoje, há todo um campo dos "estudos de cinema", uma disciplina acadêmica em sua plena maturidade.

Esse campo compreende muitas escolas de pensamento, e não pretendo submetê-lo aqui a um levantamento abrangente. Em lugar disso, esboço algumas idéias centrais que têm informado o desenvolvimento dos estudos de cinema no cenário acadêmico norte-americano. Depois de um breve panorama de algumas importantes contribuições que antecederam os anos 1970, procuro demarcar duas amplas correntes de pensamento: a teoria da posição-subjetiva e o culturalismo. Estas são, a meu ver, as correntes de maior influência durante os últimos 25 anos. Eu procedo a um exame de seus pressupostos e identifico algumas de suas transformações e continuidades.

---

* Título original "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", em Noël Carroll & David Bordwell (orgs.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), pp. 3-36. Tradução de Fernando Mascarello.

[1] Agradeço a Noël Carroll, Kirstin Thompson e Paisley Livingston pelos comentários nas primeiras versões deste ensaio.

** No original, "american studies" (N. do O.).

A teoria da posição-subjetiva e o culturalismo são ambos "grandes teorias", no sentido de que suas reflexões sobre o cinema são produzidas dentro de marcos teóricos que têm como objetivo a descrição ou explicação de aspectos bastante amplos da sociedade, da história, da linguagem e da psique. Em contraste com essas correntes, aparece uma terceira, mais modesta, que investiga questões cinematográficas mais pontuais, sem se entregar a comprometimentos teóricos tão abrangentes. Eu concluo este ensaio com uma discussão desta pesquisa "nível médio".

Gostaria ainda de fazer uma pequena advertência. Em geral, os mapeamentos da teoria do cinema identificam escolas de pensamento bem mais específicas do que as correntes por mim aqui demarcadas. Os anos 1970, comumente, são abordados como o período que assistiu à emergência, na teoria do cinema, da semiótica, da psicanálise, da análise textual e do feminismo. O final dos anos 1980 é considerado o momento da ascensão do pós-estruturalismo, do pós-modernismo, do multiculturalismo e das "políticas de identidade", como os estudos *gays*, lésbicos e os estudos das culturas minoritárias. No ensaio, eu situo esses influentes movimentos dentro de cada uma das três correntes mais amplas que apresentei. Por exemplo, o feminismo acadêmico é abordado como uma perspectiva a partir da qual os teóricos examinam criticamente alguns aspectos da vida das mulheres dentro de certas organizações sociais (particularmente as patriarcais). Sob o ponto de vista aqui adotado, é possível identificar tanto versões feministas na teoria da posição-subjetiva como inflexões feministas no culturalismo ou, ainda, projetos feministas dentro da tradição da pesquisa "nível médio". Da mesma forma, questões de identidade pós-colonial podem ser estudadas sob qualquer um desses três pontos de vista.

Certamente, a inclusão dessas contribuições dentro de tendências intelectuais mais amplas produz o risco de perda das suas nuances e especificidades. Mas possibilita, em compensação, a identificação das afinidades conceituais e conexões históricas que se estabelecem entre as várias abordagens.

Preâmbulo: autoria

Os estudos de cinema na academia eram, em 1970, uma área modesta e não tinham respeitabilidade. Uma temporada de férias era suficiente para que

um aluno dedicado de graduação lesse todos os livros relevantes sobre cinema publicados em inglês. A história do cinema, de um modo geral, era entendida como o desenvolvimento da "linguagem cinematográfica", representado, por sua vez, por um conjunto de filmes canonizados. A análise fílmica – por essa época, jamais referida como "análise textual" – dedicava-se, sobretudo, à interpretação e à avaliação, e sua ênfase recaía sobre o tema, a trama e os personagens. Para os anglófonos, a teoria do cinema era ainda, majoritariamente, o território dos teóricos "clássicos": Arnheim e Eisenstein seguiam tendo grande influência, e a tradução dos ensaios de Bazin era acontecimento recente.

O marco conceitual dominante era a política dos autores. Os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* haviam defendido uma estética da expressão pessoal no cinema, e tanto o "cinema de arte" europeu do pós-guerra como o reconhecimento aos grandes diretores hollywoodianos durante os anos 1950 impulsionaram a linha autoral. O sucesso da política dos autores foi internacional. Como já ocorrera antes com a teoria da montagem soviética, ela modificou o panorama da teoria, da crítica e da historiografia cinematográficas. Daí por diante, a parcela mais expressiva da crítica jornalística e da reflexão acadêmica sobre cinema se concentraria nos diretores e nos universos particulares manifestos nos conjuntos de suas obras.[2] Nos anos 1970, até mesmo os diretores mais comerciais aderiram às homenagens e referências intertextuais que eram comuns entre os expoentes da *nouvelle vague* francesa.[3]

Em uma perspectiva histórica mais ampla, no entanto, a política dos autores configurou uma interrupção de muitos dos debates centrais mantidos sobre o cinema ao longo dos cinqüenta anos anteriores. O cinema fora discutido em duas grandes linhas: como uma nova forma de arte e como uma força política e cultural peculiar à moderna sociedade de massa. O trabalho de Bazin e do corpo de críticos dos *Cahiers du Cinéma* pode ser entendido como uma ruptura tanto com os debates sobre a especificidade do meio, próprios à estética dos anos 1920, como com a agenda política de esquerda, de uma importante parcela da cultura cinematográfica a partir do final dessa década. Mas a linha autoral significava também a renovação de uma das premissas básicas de boa parte da estética tradicional, assim formulada por Iris Barry em

---

[2] Houve, porém, esforços para apresentar o roteirista como autor. As discussões nos Estados Unidos retomaram os debates antes já ocorridos na Alemanha, nos anos 1910 e 1920, e na França, durante os anos 1940.

[3] Ver Noël Carroll, "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)", em *October*, nº 20, primavera de 1982, pp. 51-81.

1926: "É óbvio que, no que diz respeito a um filme pensado individualmente, é o diretor a pessoa mais importante, o homem de destino".[4] Já a variante formulada por Andrew Sarris do que ele denominou "a teoria do autor" postou-se contra a orientação de esquerda da teoria da montagem e de boa parte da pesquisa sociológica.

Com o desenvolvimento dos estudos acadêmicos de cinema, por volta de 1970, a versão humanista da política dos autores passou a ser fortemente atacada. Surgia uma nova ambição teórica, originada, em grande parte, do estruturalismo francês. Ao final dos anos 1960, esse movimento intelectual se consolidava no continente e nos países de língua inglesa. Um dos primeiros trabalhos estruturalistas traduzidos foi o de Claude Lévi-Strauss; na mesma época, a semiologia estruturalista de Christian Metz propagou-se rapidamente entre os círculos cinematográficos anglo-americanos.

O estruturalismo também se destacava por conter uma dimensão socialmente crítica, particularmente quando aplicado aos produtos da cultura de massa. A tradução das *Mitologias* de Roland Barthes oferecia um estruturalismo com uma faceta mais humana – contestador da ideologia burguesa e preocupado em demonstrar de que modo os meios de comunicação de massa exibiam como natural aquilo que na verdade não passava de artefato cultural. Desde então, os professores passaram a usar peças publicitárias e programas de televisão como material de ensino sobre significantes e significados, códigos e conotações.

As teorias estruturalistas foram usadas por uma nova geração – boa parte dela vinculada aos movimentos políticos dos anos 1960 – para distinguir-se de seus antecessores partidários da política dos autores. Além disto, a própria idéia de teoria era em si atraente aos jovens com uma inclinação por idéias abstratas. Os alunos de francês, filosofia e literatura comparada descobriram a possibilidade de dedicar-se, nos departamentos de cinema, a questões ainda controversas em outras áreas. E, obviamente, a chancela de um movimento intelectual como o estruturalismo, de grande respeitabilidade dentro do meio acadêmico, era extremamente atraente para uma disciplina à procura de afirmação na universidade.

Assim sendo, o poder de persuasão dessa teoria provinha não da argumentação e do raciocínio abstrato – em outras palavras, da teorização –, mas

[4] Iris Barry, *Let's Go to the Movies* (Nova York: Payson and Clarke, 1926), p. 197.

de sua aplicação a *corpus* específicos de filmes. Embora, na França, alguns críticos tenham proposto versões da estilística estruturalista aplicadas ao cinema, as idéias mais influentes foram empregadas na produção de comentários interpretativos em moldes já estabelecidos. Um grupo de críticos em torno do British Film Institute, de Londres, elaborou um "estruturalismo de autor" que revelou oposições binárias nas obras de diretores como Luchino Visconti, Don Siegel, John Ford ou Howard Hawks.[5] Outros críticos britânicos publicaram estudos, com influências estruturalistas, de *westerns* e filmes de gângster.[6]

O modelo interpretativo estruturalista de influência mais duradoura foi possivelmente o que concebia o filme como um objeto análogo ao mito e ao ritual. Para Lévi-Strauss, a função do mito é a de traduzir uma contradição na vida social – entre vida e morte, por exemplo – em termos simbólicos, como a agricultura ou a guerra. Essas oposições são resolvidas pelo mito por meio de um termo mediador – por exemplo, a caça, meio-termo entre a agricultura e a guerra. A idéia do filme como veículo para soluções imaginárias de determinadas oposições binárias se tornou moeda corrente na crítica acadêmica. Assim, Thomas Schatz sustenta que os gêneros hollywoodianos, como o mito, são rituais sociais que reencenam contradições fundamentais da cultura. A ênfase dos cineastas hollywoodianos sobre a resolução da narrativa demonstra a importância das oposições temáticas fundamentais, como homem/mulher, indivíduo/comunidade, trabalho/lazer, ordem/desordem. Para que essas contradições encontrem uma solução, emerge uma figura mediadora.[7] Essa abordagem binária à interpretação da estrutura narrativa é, provavelmente, a herança mais duradoura do "cine-estruturalismo".

Estudos de cinema: de 1975 a 1995

Em seu estado puro, o estruturalismo se mostraria relativamente efêmero nos Estados Unidos. Durante a primeira metade dos anos 1970, algumas de suas correntes de pensamento se fundiram em um amálgama doutrinário

[5] Ver Geoffrey Nowell-Smith, *Visconti* (Garden City: Doubleday, 1968); Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1969); e Alan Lovell, *Don Siegel: American Cinema* (Londres: British Film Institute, 1975).

[6] Jim Kitses, *Horizons West* (Bloomington: Indiana University Press, 1969); e Colin McArthur, *Underworld USA* (Nova York: Viking, 1972).

[7] Ver Thomas Schatz, *Hollywood Genres* (Nova York: Random House, 1981), pp. 30-32.

autodenominado "teoria contemporânea do cinema" – conhecido também como "teoria do cinema" *tout court*.[8]

Os ideários do marxismo althusseriano, da psicanálise lacaniana, da semiótica metziana e da análise textual foram disseminados entre os acadêmicos de cinema anglófonos por revistas como *New Left Review, Screen, Camera Obscura* e publicações do British Film Institute. Por essa mesma época, os teóricos do cinema da França foram convidados a lecionar em escolas de várias partes do mundo, e seus cursos produziram uma legião de propagadores das novas idéias entre estudantes ingleses e norte-americanos. Essa atividade coincidiu com o crescimento da influência de Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault e outros *maîtres à penser* franceses na vida intelectual anglo-americana em geral. Algumas correntes de pensamento de maior inserção local, em especial o feminismo, incorporaram esse ideário: a obra de Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (1974),* é um exemplo. A propagação das idéias pós-estruturalistas foi ainda favorecida pela publicação de uma série de obras introdutórias, com destaque para a tradução para o inglês, em 1973, da obra de referência de J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Vocabulário da psicanálise*.[9]

Como sempre, os resultados desse processo foram bastante diversos, muito embora conservassem um substrato comum. Essa "nova teoria do cinema" pode ser compreendida em seu conjunto pela colocação da questão: "quais as funções sociais e psíquicas do cinema?". Para respondê-la, os teóricos propuseram concepções do cinema com base em alguns dos pressupostos centrais a respeito da organização social e da atividade psíquica. Tais pressupostos se fundavam, por sua vez, em concepções do "sujeito" e de sua construção por meio da linguagem e da sociabilidade.

Para a maior parte dessa teorização, o sujeito não é nem a pessoa individual nem um senso mais imediato de identidade ou de ego. É, em vez disso,

---

[8] Por exemplo: embora o título do livro de Robert Lapsley e Michael Westlake, *Film Theory: an Introduction* (Nova York: St. Martin's, 1988), prometa uma introdução à teoria do cinema como um todo, o livro discute tão-somente a teoria da posição-subjetiva.

* Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Londres: Allen Lane, 1974) (N. do O.).

[9] Sem as definições concisas e as citações de passagens relevantes em Freud e em Lacan oferecidas por Laplanche e Pontalis, os humanistas não teriam conseguido absorver tão rapidamente a doutrina psicanalítica [edição em português: J. Laplanche & J.-B. Pontalis, *Vocabulário da psicanálise* (São Paulo: Martins Fontes, s/d.)]. Este livro de 1966 ainda hoje é prestigiado como um competente guia introdutório às idéias de Lacan, apesar das desavenças deste com os autores. Ver Elizabeth Roudinesco, *Jacques Lacan & Co.: a History of Psychoanalysis in France, 1925-1985*, trad. Jeffrey Mehlman (Chicago: University of Chicago Press, 1990), pp. 290, 312-316.

uma categoria de conhecimento, definida por sua relação com objetos e com outros sujeitos. A subjetividade não é, portanto, a personalidade ou a identidade pessoal de um ser humano, mas é inevitavelmente social. Não é uma consciência preexistente, é adquirida. E é construída por meio de sistemas de representação.

O indivíduo biológico, sob essa perspectiva teórica, é constituído em sujeito por meio da organização, gratificação e repressão de suas necessidades inerentes pelos processos de representação. As pulsões do indivíduo reconfiguram-se como representações mentais (vontades ou desejos), que são então reprimidas ou canalizadas para padrões socialmente admitidos. O sujeito, assim, é dividido. Mas toda ação social exige um agente consciente, que fale e atue de uma posição coerente. De acordo com Lacan, essa unidade é obtida pela conformação a dois registros psíquicos: o imaginário, em que o sujeito encontra a representação visual de sua suposta unidade e integridade corpórea; e o simbólico, o registro responsável pela instituição da diferença e da lei cultural. Já Althusser estende a idéia de representação à ideologia, compreendida como um processo próprio à unidade subjetiva que sustenta a ação consciente. A ideologia também pode se valer de processos inconscientes, e prometer o impossível: a gratificação do desejo no simbólico, a satisfação das pulsões na identidade alienada.

Ao mesmo tempo, a subjetividade está sempre em processo e em movimento. Complementando a afirmação de Freud de que o inconsciente se manifesta por meio de sonhos, chistes, deslizes de linguagem, atos falhos e sintomas neuróticos, Lacan sustenta que a repressão imposta pelos sistemas culturais de representação é ameaçada permanentemente por manifestações do inconsciente. Em todo ato social, a posição unificada do sujeito deve ser reconstruída a cada momento. Os sujeitos não são interpelados em um único instante; eles são mantidos de modo permanente.

Com base em um conjunto de pressupostos como este, construíram-se as novas proposições sobre cinema durante os anos 1970 e boa parte dos anos 1980. O cinema era considerado um sistema semiótico, representando o mundo através de textos segundo códigos convencionados. E, sendo um sistema semiótico, engajaria o espectador como um sujeito dividido, deflagrando um processo onde interagem o consciente e o inconsciente.

Essa interação foi explicada de várias maneiras. Para Stephen Heath, o cinema canaliza o desejo oferecendo identificações através do olhar – o regis-

tro do imaginário –, reguladas pelas operações de estruturação e diferenciação do simbólico. Para Christian Metz, os códigos cinematográficos orientam a pulsão escopofílica e criam uma identificação com a câmera e com o ego do espectador como sujeito transcendental, exclusivamente perceptivo. Para Laura Mulvey, o cinema clássico mobiliza a escopofilia por meio do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo. Em outra variante, conhecida desde então como "teoria do dispositivo", o cinema provoca uma regressão a um sentido infantil de plenitude análogo àquele produzido pelo que Lacan denominou a fase do espelho. Esta é a fase emblemática do desenvolvimento da criança em que ela reconhece, ou melhor ainda, pensa reconhecer a si mesma no espelho e começa, assim, a definir o seu ego narcisisticamente como um corpo unificado e visível.[10]

Nessas diferentes versões, entendia-se que o cinema dominante – Hollywood e seus correlatos – gratificava o desejo oferecendo satisfações socialmente aceitáveis por meio dos códigos cinematográficos e das práticas enunciativas. Para a maioria dos teóricos, o processo satisfazia a objetivos ideológicos. Por intermédio da tecnologia do cinema, da estrutura narrativa, dos processos "enunciativos" e tipos particulares de representação (por exemplo, as da mulher), o cinema constrói as posições subjetivas que são definidas pela ideologia e pela formação social. Como uma teórica colocou:

> A ideologia é definível exatamente como o processo por meio do qual a subjetividade humana assume a aparência exterior de totalidade e de unidade, e, mais do que isso – especificamente com relação ao cinema –, uma das operações ideológicas centrais do cinema dominante é precisamente o posicionamento do espectador como um sujeito aparentemente unitário.[11]

---

[10] Ver, respectivamente, Stephen Heath, "Film and System: Terms of Analysis", em *Screen*, vol. 16, primavera de 1975, pp. 91-113; Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis in France, 1925-1985*, trad. Celia Britton *et al.* (Bloomington: Indiana University Press, 1982) [edição em português: "O significante imaginário", em Christian Metz *et al.*, *Psicanálise e cinema* (São Paulo: Global, 1980)]; Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", em *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pp. 14-26 [edição em português: "Prazer visual e cinema narrativo", em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema* (Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983)]; e Jean-Louis Baudry "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", em Philip Rosen (org.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (Nova York: Columbia University Press), pp. 286-298 [edição em português: "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base", em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*, cit.].

[11] Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (Londres: Routledge, 1982), p. 47.

Segundo essa teoria, a produção cinematográfica alternativa ou de oposição procura bloquear as identificações imaginárias, de modo que disponibilize identificações alternativas (filmes de "escritura feminina", por exemplo) e "desconstrua" os alicerces ideológicos do cinema dominante.

Esta me parece ser, em linhas gerais, a "teoria da posição-subjetiva" de meados dos anos 1970. Ela recebeu, por certo, alguns questionamentos, mas, em geral, foi percebida como sendo a vanguarda dos estudos de cinema. Embora seu efeito sobre a pesquisa histórica tenha sido pequeno, ela produziu um impacto imediato sobre o trabalho da crítica. Do início dos anos 1970, ao final dos 1980, acadêmicos de cinema aplicaram essa moldura teórica a filmes de uma ampla variedade de períodos e nações.

Ironicamente, tão logo os acadêmicos dos Estados Unidos lançaram esse projeto, a teoria do cinema lacaniana caiu em desuso em sua terra natal.[12] (Por quê? Bem, meus informantes parisienses se negam a esclarecer.) Entre os anglo-americanos, as abordagens psicanalíticas continuam a exercer alguma influência, especialmente em trabalhos relacionados com a crítica literária.[13] Mas a maioria dos estudiosos contemporâneos de cinema se comporta como se, durante os anos 1980, sob o intenso ataque de novas correntes, a teoria da posição-subjetiva houvesse entrado em colapso.

De modo geral, as objeções levantadas não se detiveram sobre suas inconsistências lógicas. Os teóricos do cinema poderiam ter alegado, por exemplo, que a constituição de um sujeito por meio do reconhecimento pressupõe um conhecimento anterior; e que já deve, portanto, ter ocorrido um estado de subjetividade anterior: apenas já tendo o indivíduo uma concepção de si próprio como sujeito, ele é capaz de reconhecê-la em uma representação.[14]

---

[12] Curiosamente, o que sobrevive na teoria do cinema parisiense é algo quase esquecido nos círculos anglo-americanos – a semiótica de 1966. Se publicado em 1975, o livro de Roger Odin, *Cinéma et production de sens* (Paris: Armand Colin, 1990), por exemplo, teria sido profundamente psicanalítico. A versão dos anos 1990, no entanto, lida com a grande sintagmática de Metz. E a última obra de Metz, *L'énonciation impersonnel ou le site du film* (Paris: Klincksieck, 1991), igualmente desconhece a psicanálise, o posicionamento subjetivo, a teoria do dispositivo e assim por diante. Outros livros sobre teoria do cinema, em séries publicadas por Nathan e Hachette, oferecem resumos da doutrina semiótica e narratológica para consumo estudantil. No resto, a maioria dos trabalhos teóricos publicados na França parece se inserir na veia do devaneio beletrístico popularizado por Barthes.

[13] Ver Joan Copjec, "The Anxiety of the Influencing Machine", em *October*, nº 23, inverno de 1982, pp. 43-59.; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); e Slavoj Žižek (org.), *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* (Londres: Verso, 1992).

[14] Argumento levantado em Paul Hirst, "Althusser and the Theory of Ideology", em *Economy and Society*, 5 (4), novembro de 1976, pp. 385-412.

Da mesma forma, a aceitação da concepção lacaniana da unidade psíquica como um relato válido de sua própria subjetividade, deveria, obrigatoriamente, envolver o falso reconhecimento que, para Lacan, acompanha necessariamente todos os atos da consciência de si. Isso cria uma regressão infinita. "O 'eu' que analisa a traição cometida pelo 'eu'", observa Kate Soper, "deve ele próprio ser um traidor para com a verdade".[15]

Raramente a teoria da posição-subjetiva foi questionada nesse terreno. As objeções foram bem mais pragmáticas. De início, as feministas e a esquerda sustentaram que a teoria não oferecia explicação alguma para a capacidade de crítica e de resistência à ideologia mostrada pelos atores sociais. Parecia não haver espaço para a "ação" nesse marco teórico no qual as representações ideológicas determinavam a subjetividade de modo tão radical.[16] E os pós-modernistas observaram que o ego unificado, supostamente produzido pelo "dispositivo", era uma ficção. No mundo contemporâneo, a subjetividade múltipla e dividida é um atributo de todos.

A teoria da posição-subjetiva também foi acusada de "a-historicidade". Até os anos 1970, poucos eram os trabalhos de história do cinema, em língua inglesa, à altura dos padrões mantidos por historiadores em outras áreas. Gradativamente essa situação se modificou, e, apesar de ser freqüentemente atacado como empiricista e positivista, o novo trabalho histórico não poderia mais ser ignorado. Como resultado, uma das principais crenças polêmicas dos anos 1980 foi a necessidade de um esforço para a "historicização" da teoria.

Entre os resultados produzidos por essas críticas, o de maior repercussão foi o da corrente culturalista. A palavra "cultura" se transformou para a academia dos anos 1990 no que os Toyotas haviam se tornado para o mercado automobilístico. Os teóricos passaram a utilizá-la em substituição a "ideologia" e "sociedade". A "cultura" passou a abranger praticamente todas as esferas da atividade social, especialmente as que para o marxismo ortodoxo seriam elementos da "superestrutura".

A investigação das dimensões culturais do cinema não constitui em si uma novidade. O próprio interesse da teoria da posição-subjetiva pelos efeitos ideológicos do cinema pode ser considerado um ressurgimento das contro-

---

[15] Kate Soper, *Humanism and Anti-Humanism* (La Salle: Open Court, 1986), p. 130.

[16] Isso foi discutido como uma objeção lógica, e não pragmática, por Noël Carroll em *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (Nova York: Columbia University Press, 1988), pp. 75-78.

vérsias, anteriores a 1950, em torno dos usos socialmente manipulatórios do cinema. E a "cultura" esteve bastante presente nos debates de décadas anteriores. Não foram apenas Kracauer, Benjamin e Brecht que se interessaram pela relação do cinema com a cultura; o mesmo se passou com Gilbert Seldes, Ruth Benedict, Margaret Mead e Gregory Bateson. No campo da teoria do autor, Sarris e alguns integrantes do grupo da revista *Movie* propuseram tais questões. Além disso, a revista francesa *Positif* associou uma versão da estética do autor a um anarco-esquerdismo fortemente surrealista. Embora o surgimento dos estudos de cinema como disciplina acadêmica tenha se articulado, de maneira geral, com a questão autoral, esse surgimento veio revigorar a investigação das funções culturais e políticas do meio. O influente estudo de Henry Nash Smith a respeito do mito do Oeste americano, *Virgin Land*, foi usado como modelo para uma abordagem cultural ao *western*, e críticos na Inglaterra e nos Estados Unidos investigaram o apelo de massa e a inserção social de outros gêneros.[17]

O culturalismo dos estudos de cinema contemporâneos exibe, entretanto, um estatuto teórico mais autoconsciente. E, em contraste com a teoria da posição-subjetiva, ele afirma que mecanismos culturais mais difusos determinam as funções sociais e psíquicas do cinema.

Esquematicamente, podem-se distinguir três linhas de teoria culturalista. Há o que podemos denominar como o culturalismo da Escola de Frankfurt, que sustenta que o pensamento iluminista e a sociedade industrial transformaram a vida pública e privada ao longo dos últimos dois séculos. Os autores dessa tradição apontam uma transformação na experiência social produzida pela mercantilização, pelas relações de mercado e por outros processos associados com a modernidade. Essa linha deriva de Benjamin, Kracauer, Jürgen Habermas e Oskar Negt.

O pós-modernismo constitui uma segunda linha de culturalismo. Os pensadores pós-modernistas entendem que a vida contemporânea é caracterizada pela dominação do capital multinacional e por uma correspondente fragmentação – prazerosa ou alienada – da experiência. Ao investigar o cine-

[17] Ver John Cawelti, "The Concept of Formula in the Study of Popular Literature", em *Journal of Popular Culture*, 3 (3), inverno de 1969, pp. 381-390, e *Six-Guns and Society* (Bowling Green: Popular Press, 1971); Lawrence Alloway, "The Iconography of the Movies", em *Movie*, nº 7, fev.-mar. de 1963, pp. 4-5; e Colin McArthur, "Genre and Iconography", trabalho de pesquisa, nº 27, British Film Institute Education Department, março de 1969.

ma, os pós-modernistas centram suas preocupações sobre a capacidade dos meios de massa para produzir um infinito espetáculo de diversão. A corrente pós-modernista é geralmente identificada, pelos acadêmicos da área das humanidades, com os escritos de Fredric Jameson, a um só tempo um crítico do pós-modernismo e um de seus mais influentes explicadores.

Provavelmente, a versão do culturalismo de maior influência é a conhecida como estudos culturais. Nessa versão, a cultura é um espaço de disputa e contestação entre diversos grupos. Uma cultura é concebida como uma rede de instituições, representações e práticas que produzem diferenças de raça, herança étnica, classe, gênero/preferência sexual, etc. Essas diferenças são centrais na produção de sentido. Como explicado em um manual de estudos culturais:

> A cultura é entendida como a esfera em que classe, gênero, raça e outras desigualdades são naturalizadas e representadas sob formas que interrompem (tanto quanto possível) a conexão entre tais desigualdades e as econômicas e políticas. Ao mesmo tempo, a cultura é também o instrumento no qual e por meio do qual uma série de grupos subordinados vive e resiste à subordinação.[18]

Os estudos culturais, o pós-modernismo e o culturalismo da Escola de Frankfurt rivalizam entre si com a teoria da posição-subjetiva, oferecendo explicações do conhecimento e da ação que são igualmente fundacionais. O culturalista tipicamente aborda os agentes sociais se engajando em uma série de atividades; a identidade de um agente, por isso, se constitui nessa sobreposição de diversas práticas sociais. A maioria das abordagens culturalistas afirma que as pessoas não são iludidas pelo simbólico. Sua subjetividade não é constituída por completo pela representação, e elas não são mantidas em uma posição subjetiva estática de modo permanente; são, na verdade, agentes muito mais livres do que o admitido pela teoria da posição-subjetiva.

Os culturalistas sugerem também que as práticas sociais são compreensíveis somente se consideradas em termos históricos. As versões da história oferecidas, no entanto, não são as "grandes narrativas" da maior parte da tra-

[18] Tim O'Sullivan *et al.*, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (2ª ed. Londres: Routledge, 1994), p. 71.

dição acadêmica, mas "micro-histórias" que investigam os discursos e as práticas dos agentes sociais em momentos específicos: nos momentos-chave da modernidade, no atual momento da pós-modernidade, nas ocasiões em que alguma subcultura desafia a cultura dominante, etc.

Para se distinguir da teoria da posição-subjetiva, a corrente culturalista salienta que o objeto de estudo é constituído não pelos *textos* (dominantes, oposicionistas, etc.), mas pelos *usos* feitos dos textos. Culturalistas de todos os tipos promovem estudos de recepção, e a conclusão mais comum é a de que diferentes públicos se apropriam dos filmes para a sua própria agenda cultural. Na posição demarcada pelos estudos culturais, a noção de filme subversivo foi substituída pela de leitor resistente. Em lugar de identificar sentidos diversos entre os textos, o culturalista os encontra entre os públicos. Os leitores resistentes podem ser lidos. E a leitura desses leitores pode, ela própria, ser "historicizada", com a pesquisa das circunstâncias de exibição, das campanhas publicitárias, dos múltiplos discursos que circulam através de uma cultura.

A ascensão do culturalismo nos Estados Unidos ocorreu quando a teoria da posição-subjetiva caiu sob o ataque do "pós-estruturalismo" literário de Derrida e do último Barthes. Com o impulso recebido do feminismo, dos grupos *gays*/lésbicos/bissexuais, da esquerda não-ortodoxa, da estética pós-modernista e dos movimentos multiculturais, a corrente culturalista transformou-se em uma força central nos círculos intelectuais anglo-americanos. Quase todas as áreas das humanidades, hoje em dia, possuem sua própria vertente culturalista. O culturalismo tornou-se um dos elementos do que a imprensa norte-americana tem denominado "politicamente correto", e os ideólogos neoconservadores têm se agarrado a ele, de modo um tanto desesperado, como parte da agenda que se diz pautada por "radicais de cátedra".

Que fatores permitiram uma assimilação assim tão rápida da corrente culturalista? O sucesso da teoria da posição-subjetiva habituara os acadêmicos da área de cinema à idéia de que a grande teoria é imprescindível e, neste sentido, o culturalismo também oferecia uma série de possibilidades. Também ele baseia suas conclusões sobre os textos e as atividades midiáticas em explicações bastante amplas da sociedade, do pensamento e do sentido.

Ao mesmo tempo, o culturalismo produziu um certo alívio. Sua teoria, de modo geral, é menos intrincada e menos ambiciosa, do ponto de vista filosófico, do que aquela que a antecede. Adorno e Habermas não são leituras de fim de semana, é evidente; mas a maior parte das teorias culturalistas,

especialmente as propostas por pensadores britânicos, é bem mais amigável para o público usuário do que a teoria da posição-subjetiva. Ante uma escolha forçada, quem não iria preferir a leitura de Raymond Williams à de Lacan, ou a de *America* de Baudrillard à *Révolution du language poétique* de Kristeva? A proximidade do culturalismo ao "comentário cultural", do modo que é praticado no jornalismo e no ensaísmo beletrístico, o torna atraente e acessível, facilitando enormemente o seu ensino.

A teoria da posição-subjetiva e o culturalismo se apresentam ambos como doutrinas criticamente engajadas: desmistificando as relações de poder manifestadas na mídia popular, pretendem contribuir para a destruição de formações sociais consideradas injustas. Mas os adeptos dos estudos culturais podem reivindicar, com certeza, a proposição de uma política mais prática. Na verdade, pode-se acusar os teóricos da posição-subjetiva de pessimistas de esquerda. Para os proponentes da teoria dos anos 1970, todo e qualquer esforço no sentido da transformação social deve obrigatoriamente levar em conta os meios pelos quais os sistemas semióticos têm "desde sempre" produzido sujeitos submissos. Assim, por exemplo, as feministas tiveram de direcionar seus esforços no sentido de compreender como, dentro do patriarcado, as identificações imaginárias mantêm a diferença sexual. Foram forçadas a adotar os sexistas Freud e Lacan, de forma estratégica, como analistas do patriarcado. Essa teoria, elaborada na esteira das batalhas perdidas dos anos 1960, era mais diagnóstica do que prescritiva.[19] Surgiu num período em que explicar por que as revoluções fracassavam era muito mais importante do que mostrar como a revolta bem-sucedida poderia ocorrer.

Os estudos culturais, embora também se comprometam com a transformação social, oferecem um programa mais positivo. As atividades cotidianas das pessoas comuns são mostradas como negociações complexas com as forças que elas enfrentam. Esse público, em sua estratégia de apropriação de textos populares, é considerado mais capaz de ler, ao contrário do que se poderia esperar, do que os próprios acadêmicos, confinados a seus livros e bibliotecas. Além disso, enquanto a teoria da posição-subjetiva exibe um insuperável ranço elitista, o culturalismo é, ao menos em muitas variantes, orgulhosamente populista.

---

[19] Ver, por exemplo, Keith Reader, *Intellectuals and the Left in France since 1968* (Nova York: St. Martin's, 1987), pp. 39-43; Sunil Khilnani, *Arguing Revolution: the Intellectual Left in Postwar France* (New Haven: Yale University Press, 1993), pp. 109-117; e Tony Judt, *Marxism and the French Left: Studies on Labour and Politics in France, 1830-1981* (Oxford: Clarendon Press, 1986), pp. 192-196.

Para muitos dos praticantes deste último, o engajamento político por intermédio de filmes de vanguarda é bem mais improvável do que explicações mais realistas e concretas de como as "pessoas reais" lêem os meios de comunicação de massa. Não há dúvidas de que o culturalismo proporcionou aos acadêmicos de comunicação uma sensação de fortalecimento. Por meio do estudo de filmes e de programas de televisão, seria possível contribuir com as lutas políticas dos menos privilegiados.

O culturalismo também atraiu seguidores por uma razão bem mais simples. Por volta de meados dos anos 1980, a teoria da posição-subjetiva se tornara estéril pela repetição. Ela sustentava que mecanismos nada óbvios – semióticos, ideológicos e psíquicos – produziam efeitos específicos. E apresentava um conjunto restrito de causas ou funções: determinado filme ou programa de televisão invariavelmente convertiam o imaginário em simbólico ou posicionavam o indivíduo como sujeito do saber e do desejo. O resto era reduzido a detalhe. A maioria dos culturalistas se contrapõe a esse mecanismo explicativo "totalizante".

O sucesso do culturalismo decorreu em parte de sua tendência a explicações mais abertas, dispersas e não-lineares que as dos teóricos da posição-subjetiva. Um grande culturalista observa que a teoria "conceptualiza a cultura como inseparável das diversas práticas sociais; essas práticas, por sua vez, surgem como uma forma comum da atividade humana: uma práxis humana concreta, a atividade por meio da qual homens e mulheres fazem história".[20] Uma tal amplitude não apenas oferece ao culturalismo um objeto de estudo em grande escala, assegurando sua condição de grande teoria, como também proporciona ao crítico, teórico ou historiador uma enorme variedade de materiais para pesquisa ao proceder a estudos de caso ou à investigação de microhistórias.

Por exemplo, outro autor sugere que se pense não em termos deste ou daquele filme, mas de um "acontecimento" cinematográfico – o conjunto das instituições, textos, atividades e agentes relacionados com o cinema. Tanto a produção como a recepção cinematográfica abrem-se "sobre um espaço cultural infinito [...] O acontecimento cinematográfico é constituído por um permanente intercâmbio, que não começa nem termina em nenhum ponto es-

[20] Stuart Hall, "Cultural Studies: Two Paradigms", em Richard Collins *et al.*, *Media, Culture, and Society: a Critical Reader* (Londres: Sage, 1986), p. 39.

pecífico".[21] A idéia de "intercâmbio", no caso, parece incluir causa, efeito, função e objetivo. Essa perspectiva, entretanto, pode ser criticada por apenas reapresentar o truísmo humanista, que nada acrescenta, de que tudo se conecta com tudo o mais. Embora tenha a vantagem institucional de validar uma imensa gama de projetos de pesquisa.

Os culturalistas, na prática, limitam os seus projetos – em especial, por meio da utilização das categorias raça/classe/gênero como uma heurística para classificar fatores causais, ou por meio da aplicação tácita de princípios intuitivos de explicação funcional. Mas uma das razões do aspecto pluralista dos estudos contemporâneos de cinema é que o culturalismo permite que se estudem quase todos os períodos e que se descubra, em cada um deles, uma diversidade de coisas. Essas revelações – casos curiosos ou divertidos; opiniões inesperadas de agentes históricos ingênuos; exemplos de espetáculos marginais, de resistências anti-hegemônicas, dos choques da modernidade – transpiram um charme que a teoria da posição-subjetiva, mais ascética e centrada no texto, não possuía.

Continuidades: as premissas doutrinárias

Existe ainda outra razão para a conquista de tantos adeptos por parte das correntes do culturalismo, e é interessante que se possa investigá-la em profundidade. O culturalismo é prontamente considerado como uma clara ruptura com a teoria da posição-subjetiva, em razão das explícitas discordâncias que com ela mantém. Mas a corrente culturalista atraiu seguidores também, porque, em muitos aspectos, dá seguimento ao programa da teoria da posição-subjetiva.

Obviamente, muitos acadêmicos que hoje praticam a teoria e a interpretação culturalista eram antes partidários da teoria da posição-subjetiva. "Estou migrando para os estudos culturais" virou um clichê das salas de convivência dos congressos. É de esperar, por isso, a existência de certas continuidades entre as duas perspectivas. Quando um acadêmico modifica suas opiniões, não costuma revisar por completo as suas convicções. Uma corrente

[21] Rick Altman, "General Introduction: Cinema as Event", em Rick Altman (org.), *Sound Theory and Practice* (Nova York: Routledge, 1992), p. 4.

intelectual que pretenda conquistar adesões apelará, portanto, a um estrato comum de pressupostos e de práticas habituais.

Também é preciso considerar as bibliografias coincidentes. Saussure, Lévi-Strauss, o Barthes das *Mitologias* e outras fontes do estruturalismo clássico permanecem leituras obrigatórias para os culturalistas. Alguns autores, além disso, reconhecem as ligações entre a teoria dos anos 1970 e a corrente culturalista ao promoverem a avaliação conjunta das suas conquistas, procurando lembrar os importantes avanços introduzidos pela psicanálise lacaniana ou pela semiótica metziana.[22]

Acima de tudo, verificam-se profundas continuidades de doutrina e de prática. Nesta seção, me concentrarei em quatro itens da questão doutrinária. Na próxima, abordarei mais quatro itens mostrando a continuidade da prática. Algumas vezes, as proposições da teoria da posição-subjetiva são encontradas diluídas e atenuadas na sua formulação culturalista, embora persistam importantes concordâncias implícitas.

1. *As práticas e instituições humanas são sempre socialmente construídas, sob todos os aspectos relevantes.* Para o teórico da posição-subjetiva, as estruturas sociais impõem categorias historicamente definidas aos seres humanos, "construindo", desse modo, sujeitos na representação e na prática social. Da mesma forma, o culturalista considera que a vida social e os seus agentes são sempre, de alguma maneira, "construídos", embora as redes causais sejam complexas. A Cultura* é uma construção social realizada por seus agentes, ao mesmo tempo que os processos sociais constroem cultura, e que os sujeitos sociais são eles próprios constructos da cultura.

Esse tipo de construtivismo, de origens que remontam pelo menos a Nietzsche, satura a área das humanidades. A premissa tem muitas vezes uma coloração relativista. Alguns pensadores alegam que, se a vida social é cultu-

---

[22] Por exemplo, um tema recorrente na obra de Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship* (Nova York: Routledge, 1993), é a exigência de que, para que uma teoria do espectador cinematográfico seja satisfatória, deve levar em consideração a psicanálise (por exemplo, pp. 59, 70, 77). Porém, em lugar algum Mayne apresenta as razões *por que* a psicanálise deve ser um dos elementos de qualquer teoria satisfatória. Ela contrasta a psicanálise com as teorias culturais e cognitivas (descrevendo equivocadamente estas últimas), mas, em lugar de refutar as formulações concorrentes apelando à psicanálise, ela se limita a reafirmar a superioridade da psicanálise sobre todas suas rivais. É de estranhar, por isso, que as leituras específicas de filmes apresentadas por Mayne nos capítulos 6 e 7 não se fundem em conceitos psicanalíticos. Será que apenas os que juram fidelidade à psicanálise estão autorizados a descartá-la?

* Em maiúscula no original (N. do O.).

ralmente construída, então todo o pensamento e todos os costumes sociais são indefinidamente variáveis e, por isso, de alguma maneira arbitrários.

Uma versão forte do construtivismo cultural, no entanto, termina por se auto-refutar. Se todos os sistemas de pensamento são construídos culturalmente, também o é a própria teoria da construção cultural. Como ela pode, então, reivindicar que suas descobertas sejam mais confiáveis ou válidas do que as de qualquer outra teoria? E mais: como um intelectual pode afirmar que as atividades dos outros são culturalmente construídas, e colocar-se em uma posição que pretensamente escapa a essa condição? Um raciocínio paralelo envolve uma outra cláusula relativista. Se as crenças são relativas a determinadas culturas, então podemos dizer que a crença no relativismo é relativa à nossa cultura. Sendo assim, então o relativismo não pode pretender que sejam verdadeiras as suas descobertas a respeito das crenças, relativas ou não, de outras culturas. Até onde eu saiba, nenhum teórico do cinema examinou essas autocontradições que assolam a premissa construtivista radical.

Um construtivismo radical também é limitante do ponto de vista empírico. Em nossa explicação da ação humana, as regularidades universais, ou transculturais, podem ter importantes papéis. Talvez os acadêmicos ignorem as características transculturais do cinema por temer que isso venha a envolvê-los, obrigatoriamente, com causas biológicas ou "essencialistas". Mas essa preocupação não tem nenhum fundamento.* E é uma ironia que a maioria dos acadêmicos da área de cinema, que nutrem, como a maior parte dos humanistas, uma suspeita profunda para com as ciências sociais, na verdade compartilhem com muitos dos cientistas sociais a crença de que o comportamento do ser humano é quase que inteiramente determinado pelo seu meio. A conseqüência dessa premissa é o exagero das diferenças entre indivíduos, grupos e culturas, e uma tendência a evitar a investigação de possíveis áreas de convergência.[23]

2. *Compreender como os espectadores interagem com os filmes requer uma teoria da subjetividade.* A idéia de que o indivíduo é construído como sujeito,

---

* Sobre esse assunto ver, do autor, o ensaio "Convention, Construction, and Cinematic Vision", em David Bordwell & Noël Carroll (orgs.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, cit.). (N. do O.)

[23] Para uma discussão detalhada do modelo da plasticidade humana das ciências sociais, ver John Tooby & Leda Cosmides, "The Psychological Foundations of Culture", em Jerome H. Barkow *et al.* (orgs.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture* (Nova York: Oxford University Press, 1992), pp. 19-136.

tanto social como epistemicamente, é central para a "teoria do cinema de 1975". O sujeito, obviamente, cumpre um papel no sistema social – trabalhador, proprietário, intelectual –, e a "posição" do sujeito pode ser entendida em sua relação com a luta de classes. Mais radical é a tese de que o sujeito é construído como uma entidade formuladora de saber diante de uma realidade supostamente objetiva. Tornar-se sujeito, dentro dessa perspectiva, é adquirir a capacidade para viver experiências e sustentar crenças.

O alvo, aqui, é o chamado sujeito cartesiano, concebido como o lugar plenamente consciente de um conhecimento inquestionável. Lacan sustentava que o ego cartesiano fora produto de um momento histórico específico, e que fora desafiado pela descoberta freudiana do inconsciente. Freud, por sua vez, demonstrou que o ego (*moi*, ou "eu") era obtido somente por meio da repressão. Para articular essa tese no plano filosófico, Lacan "ontologizou" Freud tratando o ego não como uma simples articulação *psíquica*, mas como um elemento da categoria *filosófica* do sujeito.[24] A subjetividade, produzida dentro da relação estabelecida entre as pulsões e os domínios do imaginário e do simbólico, seria uma precondição para a atividade psíquica, e, nesse sentido, uma precondição em conflito. O ego, como agente consciente unificado, seria apenas uma parte do sujeito "dividido", fundado sobre uma falta fundamental.

Althusser, logo a seguir, afirmou que certas instituições sociais (aparelhos ideológicos do Estado) elaboram ideologias que constroem e mantêm um sentido de unidade e de consciência subjetivas, reproduzindo, assim, a crença na unidade do ego e na possibilidade deste agir voluntariamente. A ideologia, portanto, se manifesta por intermédio dos sistemas de representação que "posicionam" os sujeitos. E a representação constrói o próprio fundamento do saber e da experiência.

Pode até parecer curioso que o culturalismo seja herdeiro de uma combinação tão esotérica entre filosofia anti-racionalista, psicanálise não-ortodoxa e as perspectivas sempre em transformação de um filósofo oficial do Partido

---

[24] "A experiência psicanalítica ocorre integralmente na relação de sujeito para sujeito, significando, na verdade, que ela retém uma dimensão que é irredutível a qualquer psicologia considerada como uma objetificação de certas propriedades do indivíduo", citado em Bice Benvenuto & Roger Kennedy, *The Works of Jacques Lacan: an Introduction* (Nova York: St. Martin's, 1986), p. 101. Sobre a reflexão a um só tempo filosófica e psicológica de Lacan em torno da subjetividade, ver o excelente livro de David Macy, *Lacan in Contexts* (Londres: Verso, 1988), pp. 89-93. Na área dos estudos de cinema, Noël Carroll foi, creio eu, o primeiro a sustentar que as proposições de Freud sobre o sujeito empírico da consciência não descartam nenhuma proposição metafísica sobre a unidade ou a identidade pessoais. Ver *Mystifying Movies*, cit., pp. 73-83.

Comunista Francês. Mas o tema do sujeito persiste. Isso ocorre, em grande parte, porque a maioria dos teóricos faz equivaler as categorias do *sujeito* e do *indivíduo*. Para os adeptos puristas da teoria de 1975, o sujeito é uma categoria que possibilita a existência do conhecimento, da identidade e da experiência dentro de práticas significantes – ainda que esse conhecimento seja ilusório e que essa experiência se funde sobre a repressão ou a regressão. O sujeito é o fundamento que torna possível o sentido, a diferença e o prazer. A pessoa ou indivíduo, enquanto isso, é uma entidade capaz de alcançar a condição de sujeito.[25]

Porém, é difícil encontrar essa visão rigorosa mesmo nos escritos da teoria de 1975. O próprio termo *posição-subjetiva* levou muitos autores a tratar o sujeito como um agente – você, eu, um personagem, a câmera – capaz de ocupar um lugar. Ao mesmo tempo, as peculiaridades da sintaxe, que fazem do sujeito epistêmico ou psicanalítico também o "sujeito" de uma oração, sugerem que o sujeito possa ser um agente individualizado. Desse modo, em toda a teoria da posição-subjetiva pode-se identificar uma confusão entre o sujeito entendido como o *fundamento* filosófico/psicanalítico/ideológico do conhecimento e das experiências e o sujeito entendido como *alguém* que conhece a experiência – o autor, o personagem, o analista, o teórico ou qualquer outro agente personificado. Kaja Silverman, por exemplo, afirma que "o sujeito é determinado pelos significantes", para logo a seguir sustentar que "as conexões produtoras de sentido são realizadas tão-somente na mente do sujeito".[26]

Também os escritos culturalistas são fundamentados pela noção de sujeito-como-indivíduo. Por exemplo, um crítico declara que *Salaam Bombay!* * trabalha para "produzir o sujeito indiano conforme o que é ditado pelos códigos de representação do Ocidente".[27] Em seguida, passa a investigar como os personagens e seu mundo são representados. Da mesma forma, Thomas

---

[25] Stephen Heath se posiciona contra a equivalência entre sujeito e indivíduo em "The Turn of the Subject", em *Ciné-Tracts*, 3-4 (2), verão/outono de 1979, pp. 33-36. É interessante que ele credite a origem da confusão a Althusser. Ela pode ser encontrada também em Lacan, que explora um equívoco: a concepção psicanalítica tradicional do sujeito como a pessoa sob tratamento sobreposta ao sentido filosófico do sujeito como forma de consciência ou entidade pensante.

[26] Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Nova York: Oxford, 1983), p. 19.

* Produção britânico-indiana de 1988, com direção de Mira Nair (N. do O.).

[27] Poonam Arora, "The Production of Third World Subjects for First World Consumption: *Salaam Bombay* and *Parama*", em Diane Carson *et al.* (orgs.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), p. 294.

Waugh sugere que no cinema *gay* é possível localizar um "sujeito invisível" por trás da câmera – o produtor e o espectador – e ainda "sujeitos visíveis" em personagens-tipo que representam personagens homossexuais (travestis, afeminados, artistas, etc.).[28] A concepção culturalista do sujeito, no plano teórico, tem se mostrado surpreendentemente "cartesiana" ou mesmo pré-cartesiana.[29]

Ao tratar os sujeitos como indivíduos conscientes, que assumem papéis, os culturalistas reafirmam um elemento central de sua teoria: a liberdade do agente social. O teórico pós-moderno Jim Collins, por exemplo, alega que:

> [...] a atividade *do* sujeito é tão importante quanto a atividade *sobre* o sujeito, embora concepções anteriores do sujeito tenham destacado tão-somente esta última. Diante do bombardeio de mensagens conflitantes, o sujeito individual *deve* se empenhar em processos de seleção e organização.[30]

Um purista da teoria da posição-subjetiva – se é que eles ainda existem – retrucaria que, somente se alguém já estivesse posicionado *como* um sujeito da ideologia – ou seja, já constituído como uma instância da experiência consciente – poderia selecionar, compreender e organizar as mensagens a ele dirigidas. Por fim, um crítico que fosse indiferente a qualquer das duas concepções do sujeito afirmaria, simplesmente, que a idéia de que o agente exerce a escolha dentro de certos limites que lhe são impostos nada mais é que um truísmo da teoria sociológica.

3. *A recepção espectatorial do cinema funda-se na identificação.* Para o teórico da posição-subjetiva, isso implica o entendimento de que toda a comunicação, por ser uma interação entre o sujeito e o outro, pressupõe um elemento como a identificação para que se possa verificar. Isso ocorre tanto na lingua-

---

[28] Thomas Waugh, "The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film", em Martha Gever *et al.* (orgs.), *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video* (Londres: Routledge, 1993), pp. 141-161.

[29] De acordo com um popular manual de estudos culturais, o sujeito é "o sujeito pensante; o lugar da consciência"; a consciência, por sua vez, é definida como "consciência de situações, imagens, sensações ou memórias" (Tim O'Sullivan *et al.*, *Key Concepts*, cit., pp. 57, 309). Outro teórico britânico define os estudos culturais como contemplando "as formas históricas de consciência ou subjetividade" (Richard Johnson, "The Story so Far: and Further Transformations?", em David Punter (org.), *Introduction to Contemporary Cultural Studies* (Londres: Longman, 1986), p. 280).

[30] Jim Collins, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism* (Londres: Routledge, 1989), p. 144.

gem como na percepção. Lacan ressalta que a identificação é a base da subjetividade, visto que o "eu" é apreendido apenas no outro e através dele. A fase do espelho, em que a criança forma uma primeira versão do ego por meio da visão do seu reflexo, é o primeiro passo rumo a essa identificação fundada sobre o outro. Baseando-se em Lacan, a teoria do cinema de 1975 sustentava que os regimes de sentido socialmente estruturados, conhecidos como o domínio do simbólico, reforçam e regulam a identificação imaginária. Na doutrina althusseriana, a ideologia constrói o sujeito como um lugar de ininteligibilidade, por meio de uma "interpelação" ou convocação ("Ei, você!") e de uma simultânea naturalização daquilo que é representado.

Segundo essa perspectiva, os sistemas pictóricos interpelam os sujeitos organizando a visão de modo que se produza um "olhar" transparente e não-problematizado. Essa percepção em estado puro constitui a origem da ilusão do sujeito perceptivo que os estruturalistas acreditam ser exaltada nas filosofias idealista e fenomenológica. Na verdade, porém, uma tal subjetividade seria homóloga à identificação e ao falso reconhecimento imaginário identificados por Lacan na fase do espelho. É essa identificação imaginária com uma instância de coerência que garante a ilusão de realidade e a presença plena do sujeito.

Supõe-se, portanto, que o "posicionamento" subjetivo que o cinema produz seja fundado sobre uma série de identificações – com personagens, com a câmera, com um sujeito transcendental ou mesmo com uma posição subjetiva unificada. No limite, o que está implicado na concepção metziana de "enunciação" fílmica é a tese de que, ao identificar-se com a *histoire* fílmica, e não com o *discours** enunciatório, o espectador vive a ilusão de estar, na verdade, criando o filme. Assim comenta uma psicanalista feminista: "É muito mais fácil para o espectador de um filme pensar que está produzindo as imagens na tela do que para o leitor de uma ficção literária pensar que está criando o texto".[31] Em toda a teoria da posição-subjetiva, a identificação é compreendida nesse limite extremo e dessa forma extremamente implausível. (Os espectadores não gastariam seu dinheiro para ir ao cinema, se acreditassem ser realmente capazes de produzir imagens cinematográficas.)

Já para o adepto dos estudos culturais, a identificação é um conceito bem mais simples e direto. Por meio da observação de características como as

---

* Em francês no original (N. do O.).

[31] E. Ann Kaplan, "Introduction: From Plato's Cave to Freud's Screen", em E. Ann Kaplan (org.), *Psychoanalysis and Cinema* (Nova York: Routledge, 1990), p. 10.

de raça, classe, gênero ou outras categorias subculturais, o espectador se identifica com as figuras na tela ou com os compromissos culturais articulados pelo filme. John Fiske, por exemplo, sugere que certas mulheres, ao assistirem a filmes com personagens femininos, estabelecem com estes uma identificação ativa. Em um processo como esse, o espectador se empenha em "complementar o significado do personagem ou do acontecimento com base no conhecimento que tem de si mesmo. O espectador é menos um sujeito da ideologia dominante, e mais um agente no controle do processo de identificação, regulando sua própria produção de sentidos".[32] Uma vez mais, o sujeito do não auto-reconhecimento da teoria do cinema de 1975 converte-se em um agente social ativo e autoconsciente.

A noção de identificação, herdada da crítica cinematográfica anterior (os críticos da linha autoral mostravam como Hitchcock nos fazia "identificar" com os seus personagens), permanece obscura tanto no trabalho da posição-subjetiva como na abordagem culturalista. Eu assisto a um filme. Se eu simpatizar com um personagem, ou sentir empatia por ele; se eu enxergar as coisas pelo seu ponto de vista, ou adivinhar os conteúdos de sua mente, ou compartilhar de seu conhecimento, ou concordar com suas atitudes, juízos e valores; se eu imaginar o que faria em seu lugar, ou justapuser suas idéias e as minhas, ou desejar, simplesmente, por razões minhas, que ele tenha sucesso – em todos esses casos o crítico dirá que eu me identifico com o personagem. Alguém poderia argumentar – e assim o fizeram Noël Carroll e Murray Smith – que ao abranger uma variedade tão grande de casos o conceito faz-se vago e duvidoso.[33] Não há por que esperar que todas essas atividades espectatoriais tenham causas ou funções semelhantes.

Recentemente, algumas teóricas feministas se basearam no conceito freudiano de fantasia para propor a idéia da multiplicidade da identificação. Em razão dessa multiplicidade é que os homens podem se identificar com os personagens femininos, ou as mulheres com os masculinos, ou os humanos com os animais, etc.[34] Mas a conclusão derivada do senso comum não resolve de modo satisfatório a questão teórica – além de não constituir novidade alguma para a

---

[32] John Fiske, *Television Culture* (Londres: Methuen, 1987), p. 171.

[33] Ver Noël Carroll, *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), pp. 88-96 [edição em português: *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (Campinas: Papirus, 1999)]; e Murray Smith, *Engaging Characters* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

[34] Ver Elizabeth Cowie, "Fantasia", em *M/F*, nº 9, 1984, pp. 70-71.

teoria literária tradicional. Continua sendo necessário esclarecer o que *é* a identificação e por que precisamos do conceito para explicar os efeitos do cinema.

Certa vez, uma teórica feminista sugeriu que o espectador seria capaz de se identificar não apenas com os personagens, mas com "a cena por inteiro" ou com "a própria narrativa".[35] Em uma paisagem de John Ford, portanto, é preciso admitir que o espectador possa se identificar com "a cena por inteiro" do Monument Valley. Mas, então, não existiria resposta ao universo de um filme que *não* fosse identificatória. Por fim, como se o conceito já não houvesse sido forçado o bastante, os teóricos da posição-subjetiva denominam "identificações secundárias" (a reelaboração metziana do termo de Freud) a todos os processos centrados sobre o personagem, as quais são opostas à "identificação primária" que nos permite o acesso ao universo do filme. Neste último caso, o espectador se "identifica" com a própria instância de representação – a câmera, o narrador, a narração ou mesmo o autor. Mas, mais uma vez, não se esclarece a razão por que todos os processos de representação deveriam ser acomodados sob o conceito de "identificação".

4. *A linguagem verbal constitui um análogo apropriado e satisfatório para o cinema.* Na perspectiva teórica do posicionamento-subjetivo, a linguagem é o fundamento de qualquer sistema de representação. Ela consiste em um sistema abstrato de regras e categorias (aquilo a que Saussure denomina *langue*), que apresenta uma estrutura fechada e que estabelece o sentido por meio da diferença. O indivíduo encontra a sua subjetividade nas oposições apresentadas por uma determinada *langue* (masculino/feminino, pai/mãe, etc.). Mas o aspecto ativo da linguagem (*parole*) também constrói e mantém a subjetividade. O ato da fala demarca posições subjetivas por meio de certos termos privilegiados (*eu/você, aqui/aí*). Lacan apropriou essas idéias estruturalistas para sua versão da psicanálise, tendo afirmado serem as leis do inconsciente princípios associativos análogos a processos lingüísticos. Assim, a condensação é uma forma de metáfora, e o deslocamento, uma forma de metonímia. "O inconsciente é estruturado como uma linguagem."

Sendo o principal mecanismo de estruturação da subjetividade, a linguagem se institui em modelo para todos os sistemas simbólicos. O cinema é concebido pelos teóricos da posição-subjetiva como análogo à linguagem, em sua

[35] Constance Penley, "Feminism, Psychoanalysis and Popular Culture", em Lawrence Grossberg *et al.* (orgs.), *Cultural Studies* (Nova York: Routledge, 1992), p. 490.

estrutura e em seus efeitos. Os seus "códigos" variam ao longo de sua história; um texto individual é considerado análogo a uma manifestação de *parole*; e os acadêmicos da área de cinema desenvolveram a idéia de "enunciação", um processo que inscreve no texto posições subjetivas para o enunciar e para o enunciador.

As variantes de culturalismo continuam, de modo geral, se utilizando de premissas semióticas, e os estudos culturais freqüentemente se comprometem com a posição convencionalista radical atribuída a Saussure. O ensaio "Encoding/Decoding", de Stuart Hall, um dos textos clássicos do culturalismo, reafirma a analogia lingüística: "o discurso televisivo" está "sujeito a todas as complexas regras formais por meio das quais a língua significa".[36] Essa proposição já é ampla o bastante (*todas* as regras da linguagem?; os pronomes de tratamento?; a concordância entre sujeito e verbo?; a formação dos plurais?), mas Hall vai ainda mais longe e afirma que a decodificação automatizada promove o ocultamento de tais regras. Tomamos o signo pela coisa: "[A naturalização] nos leva a pensar que o signo visual para 'vaca' realmente *é* (em lugar de *representar*) o animal vaca".[37] Se isso for verdade, então as pessoas reagem com uma indiferença de causar espanto ao encontrarem rebanhos inteiros de pequeninas vacas pastando dentro de seus aparelhos de televisão.

Como o artigo de Hall indica, o que *langue* e *parole* foi para a teoria da posição-subjetiva "discurso" o é para o culturalismo – um termo pelo qual todo e qualquer trabalho sobre cinema (ou sobre qualquer outro meio) pode ser compreendido. Um filme específico oferece um texto ou discurso; um grupo de filmes, idem. A analogia da linguagem é atraente porque permite aos críticos a aplicação de protocolos de interpretação literária – uma inspiração central tanto para a teoria da posição-subjetiva como para o culturalismo. A maior parte dos acadêmicos da área de cinema continua a sentir um certo desconforto com a análise dos aspectos visuais e sonoros dos filmes, preferindo, em lugar deles, os aspectos que se ajustam ao comentário literário tradicional – trama, personagens e diálogos. Os estudos de recepção, que se concentram nos "discursos" em torno do filme – principalmente (e inevitavelmente) revisões críticas –, evitam, da mesma forma, explorar aspectos que são específicos ao meio.

---

[36] Stuart Hall, "Encoding/Decoding", em Stuart Hall *et al.*, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (Londres: Hutchinson, 1980), p. 129.

[37] *Ibid.*, p. 132.

Apesar das três décadas de trabalho na semiótica do cinema, os postulantes do cinema como um conjunto de "códigos" ou "discursos" ainda não conseguiram apresentar uma defesa razoável de por que se deveria considerar o meio cinema – para não mencionar a percepção e o pensamento – um análogo plausível da linguagem.

Continuidades: os raciocínios rotineiros

Não são apenas essas premissas doutrinais que estabelecem a continuidade entre a teoria da posição-subjetiva e o culturalismo. Eu diria que pelo menos quatro protocolos de produção teórica – não "métodos", mas hábitos mentais, rotinas de raciocínio – também percorrem os estudos de cinema das últimas três décadas.

1. *A investigação de cabeça para baixo.* A maioria dos teóricos contemporâneos do cinema parece entender que a teoria, a crítica e a pesquisa histórica devem ser orientadas pela doutrina. Nos anos 1970, uma das precondições para que uma formulação fosse considerada válida era a de que estivesse alicerçada em uma teoria explícita da sociedade e do sujeito. A ascensão do culturalismo veio intensificar essa demanda. Em lugar de formular uma questão, articular um problema ou deter-se sobre um filme intrigante, o objetivo central estabelecido pelos autores é outro: o de comprovar uma posição teórica oferecendo filmes como exemplos. Da teoria, o autor se move para o caso particular. Concepções feministas do corpo no cinema; análises lévi-straussianas do *western*; relatos jamesonianos da pós-modernidade de *Blade Runner, o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982) a pesquisa é sistematicamente entendida como a "aplicação" de uma teoria a um filme ou a um período histórico específicos.

A dificuldade aqui é que, da mesma forma como "uma andorinha não faz verão", um caso isolado não pode estabelecer uma teoria. Ao projetar-se a teoria sobre dados primários, estes se transformam em mero exemplo ilustrativo. Pode haver força retórica no resultado, mas fontes primárias muitas vezes invalidam teorias e um exemplo único não cria evidência suficiente.

As fontes a que recorre a investigação "de cabeça para baixo", desde o final dos anos 1960, permanecem surpreendentemente consistentes. Os livros e revistas, seminários e simpósios que disseminaram a semiótica, o estruturalis-

mo, o pós-estruturalismo, a psicanálise lacaniana e o marxismo althusseriano se concentraram na França, e foi como "idéias vindas da França"[38] que essas disciplinas ingressaram na cultura cinematográfica anglo-americana. Disciplinas que já apresentavam um desenvolvimento local, como o feminismo, foram decisivamente influenciadas pela teoria francesa. Contestar a ortodoxia, até hoje, muitas vezes se resume a buscar amparo no mais recente modismo proveniente de Paris. Por exemplo, um livro publicado em 1993 qualifica a teoria psicanalítica do cinema como um "culto religioso", "completamente falido", e assim se explica: "Rejeitando a Freud e a Lacan, eu prefiro recorrer a uma diversidade de fontes teóricas: Benjamin, Bataille, Blanchot, Foucault, Deleuze e Guattari".[39] Os *maîtres à penser* se esbarram nas páginas dos livros de cinema muito mais do que no próprio Boulevard St.-Michel.

Por que depositar tamanha confiança nas fontes parisienses? Já nos anos 1960, se desenvolvera uma francofilia generalizada entre os intelectuais do meio cinematográfico. A tendência a recorrer aos franceses se iniciou com a teoria do autor, quando Sarris introduziu uma geração inteira nos *Cahiers* e em Bazin. E, é claro, de *Hiroshima, meu amor* [Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, 1959] a *Weekend à francesa* [Weekend, Jean-Luc Godard, 1967], considerou-se os diretores franceses a fonte primária de filmes estética e politicamente instigantes. Logo os departamentos de literatura comparada se mostraram também grandes divulgadores da nova teoria nos Estados Unidos. Muitos professores, com gosto pelo cinema, ao transmitirem as últimas idéias parisienses, divulgavam a teoria francesa como algo da mais suprema importância. E os acadêmicos de cinema, ávidos por credibilidade acadêmica, compreenderam que teriam seus trabalhos muito mais respeitados se estes tivessem, a sustentá-los, uma conhecida e poderosa teoria. Por outro lado, a teoria do autor demandava uma espécie de conhecimento a respeito dos filmes, que, em um contexto acadêmico, poderia ser desconsiderada como mera cinefilia. Os estudos de autor não pareciam poder constituir, em si mesmos, uma justificativa convincente para o estudo "sério" do cinema. Seria muito mais digna do respeito acadêmico uma análise de Hitchcock se ela, em lugar de uma

[38] Refiro-me a Lisa Appignanesi (org.), *Ideas from France: the Legacy of French Theory* (Londres: Free Association, 1989).

[39] Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. ix.

investigação de motivos autorais recorrentes, tivesse como objetivo a demonstração de uma teoria da significação ou do inconsciente.

Com o culturalismo, a ligação às idéias francesas tem prosseguimento. A linha pós-moderna reconhece o débito para com Lyotard, Baudrillard e outros. Os autores sob a influência do Centro de Birmingham recorrem com determinação a Foucault e a Bourdieu. E mesmo a linha frankfurtiana, de certo modo oposta à francofilia, é conhecida pela assimilação de aspectos da teoria francesa.

Será preciso lembrar que a vida intelectual francesa estimula suas celebridades a adotarem posições controversas, por vezes até mesmo caricatas, e sujeitas a imprevisíveis reviravoltas? De modo geral, o pensamento humanístico francês é muito mais dominado pelo modismo e pela celebrização de seus expoentes do que o dos países de língua inglesa. Sem nenhuma ironia aparente, um semanário parisiense dirigido a um público médio pode muito bem lançar uma edição especial intitulada "O pensamento francês hoje", estampando em sua capa uma foto do pensador de Rodin debruçado sobre a pirâmide do Louvre, e anunciando artigos como "As palavras-chave", "As escolas e círculos", "Os novos temas", "Quem pensa o quê?" e "Quem é quem nos 45 nomes de ponta".[40] Um sociólogo observou, certa vez, que essa pomposa e narcisística frivolidade é precisamente o resultado das circunstâncias sociais nas quais se realiza o trabalho intelectual na França.[41]

O apelo tão freqüente à teoria continental implica ainda o problema da incompetência involuntária. São poucos os acadêmicos da área de cinema a dominar as línguas européias em que esses teóricos escrevem, e por isso os estudos contemporâneos de cinema dependem enormemente de traduções. Mas a sociologia e a psicologia alemãs do cinema, a teoria do cinema do Leste Europeu, e as semiologias italiana e escandinava permanecem sem tradução, e por essa razão os estudos de cinema anglo-americanos contemporâneos pouco se detêm sobre elas. Comparados a outras disciplinas acadêmicas, os estudos de cinema se mostram extremamente provincianos.

Mesmo com respeito às bibliografias mais traduzidas se verificam defasagens surpreendentes. Os estudos de cinema não podem ser acusados de

---

[40] Em *L'Événément*, nº 201, 8-14 de setembro de 1988. Por sinal, a lista dos 45 "leading men" (*chefs de file*) inclui apenas uma mulher: Françoise Dolto, lembrada por seu trabalho em psicanálise infantil.

[41] Ver Raymond Boudon, "The Freudian-Marxian-Structuralist (FMS) Movement in France: Variations on a Theme by Sherry Turkle", em *The Tocqueville Review*, 2 (1), inverno de 1980, pp. 5-23.

modismo, pois, quando os acadêmicos da área, enfim, identificam uma nova tendência, ela já está fora de moda em sua terra natal. O estruturalismo, decadente na França desde 1967, seduziu os humanistas norte-americanos durante décadas. Um exemplo digno de nota é o da divulgação do quadrado greimasiano iniciada por Jameson.[42] Os ensaios de Barthes dos anos 1950 sobre o mito, apesar de serem, em sua maioria, pré-estruturalistas, não foram traduzidos para o inglês senão em 1972, e se transformaram imediatamente em textos fundadores tanto para os adeptos das teorias girando em torno do posicionamento-subjetivo, como para os culturalistas. *Rabelais and His World*, de Mikhail Bakhtin, foi apresentado ao público parisiense em 1966; sua influência nos estudos de cinema anglo-americanos teve início apenas com as traduções e os comentários produzidos pelos eslavistas nos anos 1980. Enquanto os intelectuais parisienses descobriam o arquipélago Gulag e abandonavam Althusser, os anglo-americanos liam *Reading Capital*. E, quando Lacan desenvolvia a teoria dos nós borromeanos, os anglófonos estavam mergulhados em seus escritos dos anos 1950 e do início dos anos 1960. Hoje, enquanto os acadêmicos parisienses da área de cinema concentram seus esforços no que só pode ser denominado estética do cinema tradicional, os norte-americanos lêem Baudrillard, Irigary, Bourdieu e outros pensadores dos anos 1970. Se realmente desejassem estar atualizados, deveriam estar aderindo ao humanismo liberal, a última descoberta arrebatadora da Cidade das Luzes.[43]

Sejam quais forem as suas fontes, o pensamento atraído por doutrinas é um desestímulo à análise criteriosa de problemas e questões. Ao contrário, ele conduz a uma procura casual por idéias de segunda mão. É comum ouvir esse conselho de professores a seus alunos mais confusos: "Por que você não usa 'fulano' nesta altura de sua análise?". Muitos acadêmicos da área de cinema acreditam ser mais conveniente recorrer à última tradução de um mestre francês (ou ao mais novo manual da Editora Routledge) do que se envolver com pesquisa ou reflexão das questões em si mesmas.

Essa técnica degenera, muitas vezes, em um mero apelo à autoridade. As declarações de Lacan, Althusser, Baudrillard e companhia são seguidamente

---

[42] Ver, por exemplo, Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), pp. 46-48, 121-129 e outras.

[43] Ver o trabalho de Luc Ferry e Alain Renault, particularmente *French Philosophy of the Sixties: an Essay on Antihumanism*, trad. Mary Schnackenberg Cattani (Amherst: University of Massachusetts Press, 1990).

recebidas como verdades que dispensam verificação. Por exemplo, a proposição macluhaniana de Walter Benjamin de que a organização dos sentidos humanos "é determinada não apenas pela natureza, mas também por circunstâncias históricas" é fundamentada em evidências absolutamente limitadas.[44] Mesmo assim, estudos de cinema primitivo com influência frankfurtiana, ao sustentarem que a percepção humana foi modificada pela modernidade, pressupõem essa idéia de forma generalizada.

Mas a pesquisa "de cabeça para baixo" tem tido bastante sucesso, em parte por ser fácil de ensinar. Os alunos de graduação são estimulados a transcender o caso específico apresentado pelos autores para investigar aquilo que é tomado como pressuposto. Se o aluno segue investigando e, especialmente, se raciocina de forma associativa e metafórica, consegue chegar a proposições bastante gerais – não apenas sobre o cinema, mas sobre a natureza da existência, da vida social, da mente e da história. Essas proposições são, muitas vezes, absolutamente banais, ou não afetam os argumentos específicos do texto, mas, mesmo assim, encorajam-se os alunos a explicitá-las. Com isso, eles passam a crer que, para afirmarem algo a respeito de um problema qualquer, devam ser perfeitamente transparentes e explícitos a respeito de todas as suas crenças, pois se entende que estas determinam tudo o que se pode dizer sobre o problema em questão. Dito de outra forma: o que faria as pessoas pensarem que elas *precisam* de uma teoria altamente elaborada da ideologia ou da cultura para falar de forma esclarecedora sobre um determinado filme ou processo histórico? Em parte, creio eu, uma rotina institucional que postula que todo argumento deva se fundar sobre proposições mais amplas sobre esses mesmos temas.

2. *O argumento bricolado.** A teorização "de cabeça para baixo" da teoria de 1975 recorria a tradições intelectuais amplamente diversas – não apenas à tríade Marx/Freud/Saussure, mas também a Vico, Hegel, Heidegger, Husserl

---

[44] Ver "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", em Hannah Arendt (org.), *Illuminations*, trad. Mary Schnackenberg Cattani (Amherst: University of Massachusetts Press, 1990) [edição em português: "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", em Walter Benjamin *et al.*, *Textos escolhidos*, Coleção Os Pensadores (São Paulo: Abril Cultural, 1975)]. Benjamin cita Riegl e Wickhoff como tendo "chegado a conclusões" sobre a organização da percepção no século V com base em algumas obras de arte. Isso não é suficiente para sustentar a tese de Benjamin de que "no decorrer dos grandes períodos históricos, com relação ao meio de vida das comunidades humanas, vê-se, igualmente, modificar-se o seu modo de sentir e perceber" (p. 14).

* O termo bricolagem, do francês *bricolage/bricoler*, já está no léxico português. Em seu sentido estrito designa improvisação e precariedade na feitura de pequenos trabalhos manuais (N. do O.).

e a uma infinidade de outros. Longe de ser um sistema coerente, essa teoria era uma miscelânea de idéias, que podiam ser alteradas ou removidas quando "recentes progressos", como era costume chamar, as colocavam em questão. O resultado era o que Jonathan Rée denominou a *nouveau mélange*.[45]

Embora os culturalistas por vezes ataquem fontes específicas da teoria da posição-subjetiva, o culturalismo é tão eclético quanto esta em sua inspiração. Qualquer manual de estudos culturais oferece exemplos disso. Graeme Turner, por exemplo, apresenta uma bricolagem de Propp, Lévi-Strauss, Todorov, Mulvey e Will Wright, tratando as obras de todos esses autores como contribuições a uma perspectiva dos estudos culturais sobre narrativas.[46]

O procedimento de Turner é também emblemático em um outro sentido. Ao construir sua teoria da narrativa, ele não menciona o fato de que Propp e Lévi-Strauss declararam serem suas teorias incomensuráveis. Incompatibilidades como essa, porém, produzem um risco permanente de elaboração de sínteses incoerentes. É extremamente difícil também conciliar a insistência de Lévi-Strauss nas categorias inatas do pensamento humano com a idéia de que a subjetividade é imposta a partir de fora. A reelaboração lacaniana da lingüística de Jakobson, por sua vez, é no mínimo tão profunda como a reelaboração althusseriana de Lacan. E um termo retirado à tradição formalista russa pode ser encontrado lado a lado com uma invocação do conceito hegeliano do outro. Por fim, o olhar passa de Kojève a Sartre, de Sartre a Lacan, e de Lacan à teoria do cinema, retematizado a cada uma das vezes.[47] O risco de extrair, seletivamente, elementos de teorias distintas é que falte ao acadêmico precisamente o conhecimento dos trechos de uma fonte que contradizem as proposições das outras.

Mas esse ecletismo apresenta seus limites – dentro do espírito da teoria da posição-subjetiva, isso poderia ser considerado o seu recalcado. O marco teórico do posicionamento-subjetivo mostrava uma intensa seletividade – na verdade, arbitrariedade – na composição de suas teorias. É costume entre os acadêmicos do cinema valer-se de Althusser em função de sua análise dos aparelhos ideológicos de Estado, ignorando, porém, seu projeto de demarca-

[45] Jonathan Rée, "Marxist Modes", em *Radical Philosophy Reader* (Londres: Verso, 1985), p. 338.

[46] Graeme Turner, *Film as Social Practice* (Londres: Routledge, 1993), pp. 67-93.

[47] Para uma discussão detalhada de como o olhar foi repensado, ver Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), capítulos 5-7. O capítulo 8 examina a apropriação seletiva de Lacan realizada pelos teóricos do cinema franceses.

ção de uma "ciência". Os teóricos fazem uso das intervenções de Lacan a respeito do imaginário e do simbólico, permanecendo ignoradas suas discussões sobre o Real, para não mencionar suas desconcertantes incursões na topologia e na teoria do nó.[48]

Também surpreende que esses mesmos teóricos, que atribuem à linguagem um papel tão central na determinação da subjetividade, tenham ignorado quase que por completo os dois mais importantes desenvolvimentos contemporâneos da teoria lingüística: a gramática generativa transformacional e a teoria dos princípios e parâmetros, de Chomsky. O silêncio é claramente estratégico. Chomsky sustenta que, nos seus aspectos mais relevantes, a estrutura da linguagem é biológica, e que os aspectos centrais da linguagem envolvem não variações culturais, mas regularidades universais. Não seria correto pensar que a linguagem impõe uma noção de subjetividade culturalmente construída sobre o indivíduo biológico, caso houvesse boas razões para compreender a estrutura lingüística como parte da dotação biológica humana. Porém, nenhum teórico do cinema jamais apresentou uma explicação sobre *por que* as teorias de Saussure, Émile Benveniste ou Bakhtin – comparativamente mais informais – são superiores ao paradigma chomskiano.[49] Por mais de duas décadas, os teóricos do cinema têm se manifestado a respeito da linguagem sem se ocupar de seu maior rival teórico na área.

3. *O raciocínio associativo*. Guy Rosolato, um teórico da psicanálise, conversa com Raymond Bellour, um teórico do cinema. Rosolato observa que, para falar em detalhe a respeito de um filme, seria preciso analisá-lo congelando a imagem. Bellour responde: "Quer dizer que, se não pudermos re-ver um filme dessa forma, na prática ele não existe?". Em seguida, Bellour comenta que certos processos formais do cinema despertam a emoção, apresentando o *retrocesso* como exemplo:

> Pouco importa o que o *retrocesso* de fato reconta, é de sua natureza produzir um choque emocional extremamente violento, pelo simples fato de remeter ao passado. Um amigo meu, certa época, tinha uma relação um pouco per-

[48] Ver, do autor, "Historical Poetics of Cinema", em R. Barton Palmer (org.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (Nova York: AMS, 1989), pp. 385-392.

[49] Nessa linha, uma das poucas críticas à teoria da posição-subjetiva foi a de William Cadbury & Leland Poague, *Film Criticism: a Counter Theory* (Ames: Iowa State University Press, 1982).

> turbada com o seu passado, e os *retrocessos* tinham sobre ele um efeito quase que automático; pode-se dizer que era a sua forma, em si, que o fazia chorar.[50]

Presume-se que os interlocutores desse diálogo queriam ser levados a sério. (Afinal de contas, publicaram o diálogo.) Mas a discussão é ininteligível, porque as conexões entre as idéias não satisfazem a nenhum padrão de inferência razoável. Rosolato afirma que, para que se possa discutir um filme com precisão, ele deve ser estudado cuidadosamente: que elementos isso fornece para a estupenda conclusão de Bellour de que, portanto, talvez o filme não exista? Bellour diz ter um amigo que chorava durante *retrocessos*; mas por que inferir disso que os *retrocessos* obrigatoriamente provocam violentas convulsões emocionais em todos os espectadores?[51]

Nesse diálogo, há uma verdadeira brincadeira de pegar, jogada com idéias, e que exemplifica mais um dos hábitos mentais comuns nos estudos de cinema. Tanto os teóricos da posição-subjetiva como os culturalistas demonstram um imenso pavor do raciocínio indutivo, dedutivo ou abdutivo, apelando a formas de associação livre surpreendentes.

Como a análise do fluxo de um argumento exige um certo tempo, me limito a apresentar um exemplo ilustrativo. Joan Copjec inicia seu ensaio sobre *Pacto de sangue* [Double Indemnity, Billy Wilder, 1945][52] afirmando haver "algo que não satisfaz" (p. 168) na invocação das estatísticas atuariais, feitas por Keyes, o investigador da companhia de seguros, para explicar por que ele duvida que Diedrichson tenha cometido suicídio. O espectador que não considera problemática a intuição de Keyes duvidará da tese inicial de Copjec, mas suponhamos que outros compartilhem da inquietação da autora. Ela prossegue com as perguntas: "Por que um recurso à estatística é considerado um raciocínio incontestável? [...] Em última análise, o que têm os números a ver com a atividade de investigação?" (p. 168). As duas questões não são idênticas, porque a primeira diz respeito aos elementos de prova necessários a um

---

[50] Raymond Bellour & Guy Rosolato, "Dialogue: Remembering (This Memory of) a Film", em E. Ann Kaplan (org.), *Psychoanalysis and Cinema*, cit., pp. 199, 212.

[51] Talvez Rosolato discorde sutilmente de Bellour, pelo estranho salto, ao responder: "O retorno ao passado também pode ser agradável" (*ibidem*). Se Rosolato estiver certo, algumas vezes a experiência dos *retrocessos* poderia ser agradável – neste caso, nada do que foi dito entre ambos esclarece coisa alguma.

[52] "The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in *Film Noir*", em Joan Copjec (org.), *Shades of Noir* (Londres: Verso, 1993), pp. 167-197. As páginas das citações estão entre parênteses no texto.

raciocínio, enquanto a segunda envolve uma gama bem mais ampla de relações possíveis entre "números" (e não apenas a estatística) e "atividade de investigação" (e não um raciocínio). Há uma associação de idéias (estatística → números, raciocínio → atividade de investigação) governando a interpretação do crítico.

Copjec busca a resposta nas origens da literatura policial. (A razão pela qual a relação entre estatística e raciocínio, ou entre números e atividade de investigação, pode ser mais bem esclarecida por uma busca às origens não é explicada.) Copjec propõe "ligar" a literatura policial ao "advento do racionalismo" (p. 168). É uma ligação um tanto elástica, pois Copjec identifica o racionalismo com Descartes, morto em 1650, e a maioria dos historiadores localiza o surgimento da novela policial moderna nos anos 1840. Além disso, Descartes funda seu sistema em um método puramente dedutivo, enquanto Sherlock Holmes e outros detetives empregam a indução (e não, como Copjec espantosamente declara, idéias *a priori*, p. 169).

Copjec constrói ainda outra ligação – entre o surgimento da literatura policial e uma produção sem precedentes de estatísticas, "uma avalanche de números" (p. 169). Mas ela não estabelece nenhuma conexão causal entre a publicação dos contos de Poe e a descoberta dos métodos estatísticos. Ela se baseia, em vez disso, em associações metafóricas. O advento das burocracias estatísticas criou "as nações modernas como grandes companhias de seguro" – uma "conexão" mnemônica com *Pacto de sangue* (p. 170). A estatística tornou os cidadãos mais conscientes do grau de difusão do assassinato (outra ligação associativa com *Pacto de sangue*). E a estatística fez com que se acreditasse na possibilidade de cálculo do risco. Copjec conclui afirmando que a novela policial é um produto do cálculo estatístico. "A crença ficcional do século XIX na possibilidade de solução do crime foi uma expectativa estritamente matemática [...] Antes da estatística a existência desse tipo de expectativa era rigorosamente impossível, e assim o era também, eu diria, a literatura policial" (p. 170).

Não há linha alguma de raciocínio que não tenha sequer começado a articular essa deslumbrante proposição. Ainda que a literatura policial houvesse sido criada a partir dos procedimentos estatísticos, essa contingência não serviria de suporte à inferência de que a literatura policial antes disso fosse impossível (para não dizer *rigorosamente* impossível). Como se isso não bastasse, quase nunca a literatura policial emprega o raciocínio estatístico. E,

de qualquer maneira, há obras anteriores que têm como pressuposto que um crime é passível de solução, como, por exemplo, *The Strange Case of Oedipus Rex*.[53]

O artigo segue articulando conceitos, segundo esse modo associativo. A quantidade de informações oferecidas em uma novela policial motiva a convocação, pela autora, dos conceitos foucaultianos de vigilância e poder disciplinador, os quais, por sua vez, conduzem a um estudo recente sobre o surgimento do romance realista. As conexões envolvem não a causalidade ou a conseqüência, mas a conotação e a semelhança. ("Neste ponto é possível observar uma certa similaridade entre o projeto racionalista e o do novo historicismo", p. 171). Copjec conclui que a atividade investigativa "verdadeiramente constitui as pessoas com quem ela entra em contato". A literatura policial é "ligada" ao cálculo estatístico e, ao contar as pessoas, a estatística "as criou. Devidamente categorizadas, as pessoas reais adquiriram existência" (p. 171). Se a atividade investigativa e as categorias numéricas são capazes de fazer as pessoas reais adquirirem existência, as leis da genética devem estar precisando de uma drástica revisão.

O exemplo ilustra de forma modelar como o raciocínio associativo da teoria contemporânea do cinema é capaz de criar toda uma bricolagem de paralelos, de saltos interpretativos e de conclusões perspicazes, sem nenhuma fundamentação. Essa espécie de pensamento associativo combina perfeitamente com o jogo de termos, de nomes e de referências apregoado pela estratégia da bricolagem.

4. *O impulso hermenêutico*. O anseio por "aplicar" teoria, juntamente com a exigência de que a teoria se mostre específica e acessível, estimulou os autores anglo-americanos à interpretação de filmes como exemplos demonstrativos de categorias e de proposições teóricas. Inúmeros são os exemplos desse processo em ação. Desde os anos 1960, a interpretação tem se revelado central para estudos acadêmicos de cinema, e tanto o trabalho teórico como o histórico têm estado subordinados a ela. Hoje, como na época da teoria do autor, e mesmo antes dela, a maior parcela dos estudos de cinema é composta do comentário crítico a respeito de filmes específicos.

---

[53] Embora a novela policial *moderna* surja com Poe, há toda uma série de antigos enigmas envolvendo a solução de crimes. Além do *Édipo*, há também os contos de Bel e de Susanna nas Escrituras Apócrifas. Ver Dorothy L. Sayers (org.), *The Omnibus of Crime* (Garden City: Garden City, 1929), pp. 51-55.

Para a teoria da posição-subjetiva, talvez tenha sido inevitável essa opção pelas formulações "de cabeça para baixo". Imbuídos de um grande desdém pelo "empiricismo", os teóricos resistiram aos céticos que se propunham, por exemplo, a desafiar a versão lacaniana da formação do sujeito levando em conta dados disponibilizados por estudos sobre o desenvolvimento da criança. Em parte, essa resistência é conseqüência da hostilidade e do desconhecimento mostrados por muitos humanistas com relação à pesquisa científica.[54] Mas a recusa em fornecer evidências comprobatórias é também uma das características da reelaboração indiscriminada de Freud empreendida pela teoria contemporânea do cinema.

Sandy Flitterman-Lewis, por exemplo, em um relato recente da teoria da posição-subjetiva, afirma ser a metapsicologia de Freud um "modelo conceitual" que "resiste à verificação empírica".[55] No entanto, Freud assim escreveu com respeito à sua metapsicologia:

> Não se deve supor que estas idéias muito gerais sejam pressuposições das quais depende o trabalho da psicanálise. Pelo contrário, são suas conclusões mais recentes e estão "abertas à revisão". A psicanálise está firmemente alicerçada na observação dos fatos da vida mental, e por essa mesma razão sua superestrutura teórica ainda está incompleta e sujeita a constante alteração.[56]

Freud apresenta sua metapsicologia como especulativa, não-fundacional e aberta à refutação empírica. Flitterman-Lewis transforma as especulações de Freud em pressupostos para o estudo do posicionamento-subjetivo no cinema e sustenta que esse alicerce é decididamente não-empírico.

---

[54] Uma excelente crítica sobre esse estado de coisas é a de Paul R. Gross & Norman Levitt, *Higher Superstition: the Academic Left and its Quarrels with Science* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1994).

[55] Sandy Flitterman-Lewis, "Psychoanalysis", em Robert Stam *et al.*, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond* (Nova York: Routledge, 1992), p. 124. O vocabulário de Flitterman-Lewis parece derivar de Laplanche & Pontalis, *Vocabulário da psicanálise*, cit., mas, em lugar de sua proposição de que "A metapsicologia constrói um conjunto de modelos conceituais que se encontram *mais ou menos distantes da* realidade empírica" (p. 249; grifo meu), ela afirma que ela "*resiste à verificação* empírica" (grifo meu) – um argumento bastante diferente.

[56] Sigmund Freud, "Psycho-Analysis", em Ernst Jones (org.), *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 20 (Londres: Hogarth, 1953-1974), p. 266 [edição em português: "Psicanálise", em *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XX (Rio de Janeiro: Imago, 1977), pp. 304-305].

Mas ela vai além de Freud ao declarar: "Uma vez que são o inconsciente e seus mecanismos que estabelecem a descontinuidade fundamental da vida psíquica, não há como se ter absoluta certeza a respeito da observação empírica".[57] Em primeiro lugar, observe-se que a referência a "absoluta certeza" é uma pura estratégia diversionista. Nenhum pesquisador sério, em área alguma, reivindica absoluta certeza para as suas observações. Noël Carroll aprofunda essa discussão no artigo "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment".* E, em segundo lugar, como estão a indicar as palavras de Freud, de modo algum ele afirmaria que a psicanálise converte a observação em algo incerto. Ele pensava, afinal de contas, estar fundando uma ciência médica, e o diagnóstico dos sintomas apresentados pelos pacientes e a obtenção da cura dependem, conforme ele declara, da "observação dos fatos da vida mental".[58]

Contudo, os teóricos do cinema não tinham pacientes com que se preocupar, podendo afirmar com tranqüilidade que a teoria da posição-subjetiva era invulnerável à objeção empírica. Doravante, a teoria seria escrita como bricolagem de outras teorias, não escapando jamais ao charmoso círculo de conexões associativas e das últimas novidades do mundo intelectual. Mas escrever o quê? A opção mais corriqueira era a de simplesmente elaborar relatos das doutrinas do posicionamento-subjetivo. As sínteses aparentemente intermináveis dos pensamentos de Lacan, Metz, Oudart, Mulvey e outros estão a confirmar o fascínio exercido por essa alternativa. Opcionalmente se podia dissecar a teoria da posição-subjetiva do ponto de vista lógico. Sendo essa uma tarefa difícil, não surpreende que a quantidade de teoria "pura" escrita durante os anos 1970 seja bastante reduzida.

A maior parte dos acadêmicos de cinema fez uma opção relativamente distinta. Da teoria da posição-subjetiva originou-se uma quantidade imensa de interpretações de filmes individuais. Em outro lugar sugeri que os críticos de cinema se utilizavam das idéias teóricas de um modo que se adequasse às

---

[57] Sandy Flitterman-Lewis, "Psychoanalysis", cit.

* Ver Noël Carroll, "Prospects for Film Theory: a Personal Assessment", em David Bordwell & Noël Carroll (orgs.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, cit. (N. do O.).

[58] Considere-se esta definição: "A psicoanálise é um procedimento médico que visa à cura de certas formas de doença nervosa (as neuroses) através de uma técnica psicológica" ("The Claims of Psycho-Analysis to Scientific Interest", em Ernst Jones (org.), *Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 13 [1913-1914], cit., p. 165). Para uma discussão das pretensões científicas da metapsicologia de Freud, ver Patricia Kitcher, *Freud's Dream: a Complete Interdisciplinary Science of Mind* (Cambridge: MIT Press, 1992).

tradições da interpretação literária.[59] Além do mais, a idéia de empregar teoria para "ler" filmes encontra precedentes na própria tradição do pensamento da posição-subjetiva. Freud por vezes aplicava a psicanálise a textos literários, e Sartre utilizou exemplos literários para explicar suas elucubrações filosóficas. Mais significativo ainda é que, enquanto Freud caracteristicamente baseava suas especulações em dados colhidos na experiência clínica ou pessoal, Lacan seguidamente ilustrava suas doutrinas com comentários detalhados de textos literários. Com um tal estímulo, não surpreende que a maior parte do trabalho do posicionamento-subjetivo tenha-se concentrado em "aplicar teoria" durante o ato da interpretação.

Desse modo, os teóricos da posição-subjetiva fizeram da interpretação o substituto para a dimensão empírica por eles desprezada. Para a maioria dos acadêmicos, uma teoria adquiria plausibilidade quando propiciava uma leitura inovadora de algum filme. Se não houvesse assim demonstrado que podia ser "aplicada", a teoria da posição-subjetiva provavelmente não teria conquistado tantos adeptos.

Também a corrente culturalista tem se mostrado decididamente hermenêutica. Por vezes é uma questão de ler espectadores em lugar de filmes, como no caso das interpretações semi-etnográficas de públicos, oferecidas pelos adeptos dos estudos culturais. Em uma outra abordagem, o culturalista recolhe críticas jornalísticas e as interpreta como evidência de "constelações de leitura" ou processos de recepção.[60] A perspectiva culturalista, geralmente, é tão centrada no texto quanto a teoria da posição-subjetiva, produzindo leituras praticamente indistinguíveis da espécie de comentário que se tornou corrente nos anos 1970. Por exemplo, um ensaio na linha dos estudos culturais apresenta uma leitura sintomática, bastante tradicional, da mulher dourada da seqüência de abertura de *007 contra Goldfinger* [Goldfinger, Guy Hamilton, 1964]:

> Sedutora, tentadora, tão desejável como o ouro da canção-tema e, logo a seguir, deitada de costas em uma demonstração cabal do poder fálico de Bond, ela é ao mesmo tempo extremamente incômoda e ameaçadora para

[59] Ver David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), pp. 97-104.

[60] Um exemplo é a obra de Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

> Bond por conter, em seu corpo, a ameaça de castração representada por Goldfinger.[61]

Da mesma forma, em sua discussão do *Intolerância* [Intolerance, David Griffith, 1916], Miriam Hansen identifica Cyrus com o falo, trata a queda da Babilônia como uma "fissura do ego" e sustenta que a montagem de Griffith "fez a espada do pai se voltar contra ele próprio, realizando algo como uma autocastração metafórica".[62] Uma vez mais, o culturalismo se revela muito mais próximo da teoria da posição-subjetiva do que tendem a reconhecer os seus partidários.

Uma teoria deve comprovar sua validade através da interpretação de filmes? Não há razão alguma para pensar assim, como sustenta Carroll no já citado "Prospects for Film Theory: a Personal Assessment". A produção de interpretações a partir de teorias é uma conseqüência lógica? Eu procurei demonstrar em outro contexto que, quando interpretam os filmes, os críticos se atêm a um conjunto de rotinas de raciocínio independentes de qualquer teoria abstrata.[63] Mas é nítido que os intérpretes esperam, ao empreenderem "leituras" concretas, de algum modo estar fundamentando a teoria. (Significativamente, nenhuma interpretação publicada jamais invalidou a teoria candidata.) As interpretações, na verdade, freqüentemente operam como alegorias ou figurações da teoria de que são derivadas.

A pesquisa nível-médio

A teoria da posição-subjetiva e o culturalismo são exemplos de grandes teorias. Ambas se fundam sobre uma série de premissas substantivas a respeito da natureza da sociedade, da história, da mente e do sentido. A origem de cada uma dessas premissas pode ser localizada nas tradições intelectuais do século XIX.[64] E as interpretações concretas de filmes e de contextos fílmicos,

---

[61] Tony Bennett & Janet Woollacott, *Bond and Beyond: the Political Career of a Popular Hero* (Nova York: Methuen, 1987), p. 153.

[62] Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), pp. 232-233.

[63] Ver David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, cit., pp. 29-42, 201-204, 215-223, 252-254.

[64] Um estudo muito útil nesta linha é o de Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, trad. L. Scott-Fox & J. M. Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 1980). Ver também Judith P. Butler,

acredita-se, fluem dessas teorias, constituindo-se em exemplos para análises já contempladas pelas doutrinas abstratas.

Paralelamente ao desenvolvimento da teoria da posição-subjetiva e do culturalismo, no entanto, outra corrente despontava. Essa tendência, mais próxima da atividade acadêmica tradicional, tem concentrado seus esforços na pesquisa em profundidade. É o que poderíamos chamar de uma pesquisa "nível-médio", que propõe questões com implicações tanto empíricas quanto teóricas. Ou seja, contrariamente ao que pensam muitos dos expositores da grande teoria, ser empírico não elimina a possibilidade de ser teórico.[65]

As áreas mais representativas da pesquisa nível-médio são os estudos empíricos de diretores, de gêneros cinematográficos e de cinemas nacionais. Essa tradição tem sido enriquecida pelo aporte das perspectivas feminista, *gay* e lésbica, pós-colonial e das minorias. Os pesquisadores se lançaram ao resgate de filmes, diretores e cinematografias do Terceiro Mundo, há muito ignoradas pela historiografia ortodoxa do cinema.[66] As próprias questões colocadas pelos teóricos do cinema foram matizadas e complexificadas pela disponibilização de um *corpus* mais abrangente de filmes e de informações

---

Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France (Nova York: Columbia University Press, 1987); e Michael S. Roth, *Knowing and History: Appropriations of Hegel in Twentieth-Century France* (Ithaca: Cornell University Press, 1988).

[65] Muitos adeptos da grande teoria confundem investigação *empírica* com *empiricismo*. Empiricismo é a denominação de uma tradição filosófica que concentra sua ênfase primária sobre a experiência ao procurar explicar a produção humana de conhecimento. O empiricismo, historicamente, adotou seguidamente perspectivas de que a mente é um receptáculo passivo e de que os conceitos podem ser reduzidos a agregados de impressões dos sentidos. Não há ninguém nos estudos de cinema que subscreva a uma posição empiricista. Uma investigação *empírica* é aquela que busca respostas às suas questões com base em evidência disponível fora dos limites da mente do observador. A história do cinema é empírica precisamente nesse sentido; assim também o são todas as espécies de crítica cinematográfica que formulam suas interpretações a partir de evidência intersubjetivamente disponível nos textos. E a maior parte da teoria do cinema, de Münsterberg a Mitry, tem sido empírica. Apenas a grande teoria alega ser não-empírica. (Entretanto, como já afirmei no texto, a sua aplicação na interpretação pareceria lhe conferir pelo menos alguma substância empírica.) Essa distinção é explorada em detalhe por Noël Carroll em "Prospects for Film Theory: a Personal Assessment", cit. É importante recordar que a pesquisa "nível-médio", que estou abordando aqui, é a um só tempo teórica e empírica, sem ser empiricista.

[66] Exemplos influentes de pesquisa *gay*/lésbica incluem Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (edição revista. Nova York: Harper, 1987); e Richard Dyer, *Now You See It* (Nova York: Routledge, 1990). Sobre a redescoberta das mulheres cineastas, ver Barbara Koenig Quart, *Women Directors: the Emergence of a New Cinema* (Nova York: Praeger, 1988); Thérèse Lamartine, *Elles: cinéastes ad lib 1895-1981* (Quebec: Remue-Ménage, 1985); e Catherine Portuges, *Screen Memories: the Hungarian Cinema of Márta Mészáros* (Bloomington: Indiana University Press, 1993). O livro de G. William Jones, *Black Cinema Treasures Lost and Found* (Denton: University of North Texas Press, 1991), assinala uma nova era na pesquisa de arquivos sobre o cinema afro-americano. Entre os muitos exemplos de análise histórica pós-colonial, destaco Randal Johnson, *The Film Industry in*

sobre outras culturas cinematográficas. A relação entre os filmes africanos e as tradições nativas de relato oral, por exemplo, é um caso paradigmático de tema passível de uma pesquisa "nível-médio".[67]

Outros exemplos incluem as correntes historiográficas que surgiram em meados dos anos 1970 e originaram uma onda de trabalho "revisionista" nos anos 1980. A história do cinema como inquietação acadêmica é de origem ainda mais recente do que a própria teoria e crítica cinematográficas. Embora histórias do cinema de fôlego considerável tenham sido publicadas já a partir de 1920, a maior parte delas era baseada em fontes secundárias ou em pequenos *corpus* de filmes. As histórias de maior utilidade foram escritas por aficionados, arquivistas e pesquisadores independentes.[68] E, em sua maioria, as obras de história de cinema foram levantamentos de alcance nacional ou internacional, em lugar de trabalhos monográficos em profundidade.

A introdução dos estudos de cinema na academia, ao final dos anos 1960, veio oferecer condições para um trabalho de pesquisa mais sistemático. Muitos dos jovens pesquisadores já haviam sido introduzidos na metodologia historiográfica, e também os historiadores profissionais se mostraram mais interessados em trabalhar com cinema. Esse influxo de novos pesquisadores se verificou precisamente quando esses profissionais, atuando em arquivos e bibliotecas (muitos deles familiarizados com a pesquisa em história e cinema), principiavam a reconhecer o valor tanto dos filmes como do material produzido em função deles. Acervos importantes de documentos foram microfilmados. Coleções significativas de filmes foram disponibilizadas. No princípio dos anos 1980, vários arquivos já dispunham de moviolas para pesquisadores assistirem aos filmes. Os arquivos europeus tornaram-se mais acessíveis. Acadêmicos da área de cinema passaram a atentar para a importância de revistas sindicais e jornais especializados, casos judiciais e outros materiais impressos produzidos

---

Brazil: Culture and the State (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987); Sumita S. Chakravarty, *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987* (Austin: University of Texas Press, 1993); Lizbeth Malmus & Roy Armes, *Arab and African Filmmaking* (Londres: Zed, 1991); Keyan Tomaselli, *The Cinema of Apartheid: Race and Class in South African Film* (Nova York: Smyrna/Lake View, 1988); e Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1994).

[67] Ver André Gardies & Pierre Hafner, *Regards sur le cinéma négro-africain* (Bruxelas: Ocic, 1987); Manthia Diawara, "Oral Literature and African Film: Narratology in *Wend Kuuni*", em Jim Pines & Paul Willemen (orgs.), *Questions of Third Cinema* (Londres: British Film Institute, 1989), pp. 199-212; *Tradition orale et nouveaux médies* (Bruxelas: Ocic, 1989); e Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema*, cit.

[68] São exemplos as obras de Georges Sadoul, Jean Mitry, Lewis Jacobs e Jay Leyda.

pela indústria cinematográfica. Para se ter uma idéia das possibilidades abertas pela infra-estrutura acadêmica aos jovens historiadores de cinema dos anos 1970, basta lembrar que Georges Sadoul e Jean Mitry escreveram suas minuciosas histórias com o recurso de arquivos e bibliotecas pessoais.

Várias espécies de "novas histórias do cinema" surgiram na época. Uma delas oferecia um exame criterioso – neste sentido sem precedentes – dos aspectos empresariais da indústria cinematográfica. Como a maior parte da documentação disponível em coleções era relacionada com o cinema hollywoodiano, apareceram estudos sistemáticos da estrutura e dos procedimentos das companhias cinematográficas. Os pesquisadores indagavam sobre os modos de influência dos interesses econômicos e princípios gerenciais sobre as instâncias da produção, distribuição e exibição. As respostas vieram demonstrar a importância da integração vertical das companhias, da propriedade de ativos, da assimilação de novas tecnologias, da divisão do trabalho e do planejamento estratégico em função de um mercado internacionalizado.[69] Esses programas de pesquisa continuam a produzir resultados, muitas vezes por extensão às indústrias instaladas em outros países.[70]

Outro conjunto de indagações envolvia as práticas de exibição cinematográfica. Os historiadores se propuseram a reconstituir como era o cinema nos bairros de Manhattan ou de Chicago, por exemplo.[71] Os professores ensinavam o método historiográfico aos alunos solicitando-lhes a elaboração de histórias locais da exibição.[72] Surgiram debates sobre temas como a composi-

[69] Ver Tino Balio, *United Artists: the Company Built by the Stars* (Madison: University of Wisconsin Press, 1976); *United Artists: the Company That Changed the Film Industry* (Madison: University of Wisconsin Press, 1987), e os trabalhos reunidos em sua antologia, *The American Film Industry* (2ª ed. Madison: University of Wisconsin Press, 1985). Ver também Douglas Gomery, *The Coming of Sound to the American Cinema: a History of the Transition of an Industry*, dissertação de doutorado (Madison: University of Wisconsin, 1975); Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895-1915: a Study in Media Interaction* (Nova York: Arno Press, 1980); Janet Staiger, *The Hollywood Mode of Production: The Construction of Divided Labor in the Film Industry*, dissertação de doutorado (Madison: University of Wisconsin, 1981); Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934* (Londres: British Film Institute, 1985); e David Bordwell *et al.*, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Nova York: Columbia University Press, 1985).

[70] Ver, por exemplo, Richard Abel, *French Cinema: the First Wave, 1915-1929* (Princeton: Princeton University Press, 1984); e Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

[71] Para discussão desse tema, ver Vance Kepley Jr., "Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History", em Noël Carrol & David Bordwell (orgs.), *Post-Theory-Reconstructing Film Studies*, cit.

[72] Uma exposição sobre como isso pode ser feito encontra-se em Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (Nova York: Knopf, 1985), pp. 193-212.

ção do público do "cinema das origens" ou o predomínio de mulheres entre o público que sustentava certos gêneros.

Outros pesquisadores renovaram o interesse pela história estilística do cinema. A partir dos anos 1920, um certo modelo de "evolução da linguagem cinematográfica" sempre dominara a maioria das discussões. A história do cinema era relacionada a uma paulatina manifestação do poder da "sintaxe cinematográfica", de Méliès, Porter e Griffith até o expressionismo alemão, os clássicos soviéticos e a vanguarda internacional. Desenvolvendo a decupagem, o primeiro plano, os efeitos óticos e os movimentos de câmera, o cinema mudo teria supostamente aprendido a dominar uma forma narrativa especificamente cinematográfica. Bazin e seus contemporâneos da *nouvelle critique* opuseram-se a essa perspectiva, mas sua defesa de Jean Renoir, de Orson Welles e dos neo-realistas não acabou servindo para estimular os historiadores a uma revisão da história-padrão, mas tão-somente para dilatar o cânone.[73]

No final dos anos 1960, entretanto, a crescente reputação da vanguarda contemporânea vinha sugerir que a trilha da continuidade narrativa era apenas um dos rumos que o cinema das origens poderia tomar. Warhol fez a câmera estática de Lumière parecer mais interessante; *Tom, Tom the Piper's Son*, de Ken Jacobs (1969) – uma intervenção sobre um filme da American Mutoscope e da Biograph –, revelou a riqueza da cenografia "primitiva". As cinematecas e os distribuidores mais ousados ofereceram ao público um *corpus* de filmes de proporções até então inéditas. Porter, agora, parecia menos inovador, Griffith parecia atípico, e o cinema japonês dos anos 1930 adquiriu enorme importância.[74] A partir de meados dos anos 1970, historiadores do estilo produziram histórias mais complexas e minuciosas da técnica cinematográfica.[75] Projetos de pesquisa sobre iluminação e cenografia, sobre o

---

[73] Discuto esse processo em "The Power of a Research Tradition: Prospects for Progress in the Study of Film Style", em *Film History*, 6 (1), primavera de 1994, pp. 59-79.

[74] Os seminários de Jay Leyda na New York University desempenharam um papel central no sentido da produção de um trabalho minucioso sobre Griffith e seus contemporâneos. Noël Burch também foi pioneiro no trabalho sobre o cinema das origens e sobre o cinema japonês, não somente em seus livros (em geral, publicados muito tempo depois de escritos), mas também em sua docência em Paris, Londres e Nova York. Ver Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1979), e *Life to Those Shadows*, trad. Ben Brewster (Berkeley: University of California Press, 1990).

[75] Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis* (Londres: Starword, 1983); Joyce E. Jesionowski, *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films* (Berkeley: University of California Press, 1987); Thomas Elsaesser (org.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*

surgimento do cinema sonoro e sobre a estética do cinemascope se mostraram possíveis graças a uma hábil exploração de material de arquivo.[76] O estudo do cinema de vanguarda, por fim, foi particularmente beneficiado pela proposição, por críticos e historiadores, de questões sobre estilística passíveis de operacionalização.[77]

Essas variedades de pesquisa "nível-médio", por serem guiadas por problemas e não por doutrinas, permitem aos pesquisadores a possibilidade de combinar esferas tradicionalmente distintas de investigação. As indagações "nível-médio" parecem dissolver os limites tradicionais entre estética, instituições e recepção cinematográfica. Lea Jacobs, por exemplo, estudou como os mecanismos internos de censura em Hollywood levaram a representações negociadas da mulher no plano da imagem e da narrativa.[78] Em particular, a ampla investigação internacional sobre o cinema anterior a 1920 levantou questões que tratam a indústria, o público, a narrativa e o estilo conjuntamente.

Essa irrupção revisionista na historiografia do cinema não é o único indicativo do crescimento da pesquisa nível-médio. O que Noël Carroll denomina "teoria do prato avulso" ("piecemeal theory") compõe uma estratégia comparável: de construir não teorias da subjetividade, da ideologia ou da cultura em geral, mas, em vez disto, de fenômenos particulares. (Estes, ao serem examinados, terminam sempre por se revelar suficientemente difíceis de compreender.) Assim, por exemplo, vários filósofos da arte empreenderam investigações sobre o horror, o suspense, a expressividade emocional, os gêneros cinematográficos e as questões específicas do feminismo.[79] Estudos monográficos sobre ponto de vista, gêneros

(Londres: British Film Institute, 1990); Ben Brewster, "'Traffic in Souls': an Experiment in Feature-Length Narrative Construction", em *Cinema Journal*, 1 (31), outono de 1991, pp. 37-56; e David Bordwell, *et al.*, *Classical Hollywood Cinema*, cit., pp. 155-308, 341-364.

[76] Ver Lea Jacobs, "Belasco, DeMille, and the Development of Lasky Lighting", em *Film History*, 5 (4), 1993; e John Belton, *Wide-Screen Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

[77] Ver especialmente o trabalho realizado no Departamento de Estudos de Cinema da New York University durante os anos 1970. O livro de P. Adams Sitney, *Visionary Film: the American Avant-Garde, 1943-1978* (Nova York: Praeger, 1974), associa-se a essa tendência.

[78] Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942* (Madison: University of Wisconsin Press, 1991).

[79] Ver as edições especiais de *Millenium Film Journal*, nº 14/14, outono/inverno de 1984-1985; e de *Persistence of Vision*, nº 5, primavera de 1987. Ver também Ian Jarvie, *Philosophy of Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics* (Nova York: Routledge, 1988); e Cynthia Freeland & Thomas Wartenberg (orgs.), *Philosophy and Film* (Nova York: Routledge, 1995).

cinematográficos e fenômenos afins já resultaram em posições diversas e em produtivos debates.[80] A narratologia do cinema é outra área promissora da pesquisa nível-médio.[81] Hipóteses específicas sobre a atividade espectatorial têm desafiado as fundações tanto do modelo do posicionamento-subjetivo como do culturalismo.[82]

Em todas essas frentes, a tradição nível-médio de pesquisa experimentou avanços significativos. O maior testemunho da pujança desses programas de pesquisa talvez seja a determinação com que os adeptos da teoria da posição-subjetiva e do culturalismo se utilizaram dos seus resultados com vistas ao alcance de seus próprios objetivos.[83] A questão que permanece, porém, é a de saber em que medida essas escolas estabelecidas de pensamento são capazes de um efetivo comprometimento com as discussões introduzidas pelo revisionismo histórico e pela teorização "avulsa".

Para ser mais específico: os programas de pesquisa "nível-médio" demonstraram que uma reflexão pode ser, a um só tempo, vigorosa e fundamentada em evidência, sem o apelo a procedimentos como a bricolagem teórica ou a associação de idéias. Mostraram, ainda, que os filmes não se prestam apenas à interpretação, e, em especial, que para a compreensão de um filme não é necessário projetá-lo em campos semânticos "privilegiados" desta ou daquela teoria. Esses programas de pesquisa provaram, sobretudo, que *não é preciso uma grande teoria de todas as coisas para produzir um trabalho revelador em determinado campo de estudo*. Uma investigação das práticas empresariais

---

[80] Ver, por exemplo, Edward Branigan, *Point of View in Cinema* (Nova York: Mouton, 1984) [nesta coletânea, volume II, Edward Branigan, "O plano-ponto-de-vista"]; e Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

[81] Ver Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), e *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990); George M. Wilson, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1984); David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985); Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press, 1988); e Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (Londres: Routledge, 1992).

[82] Ver, por exemplo, Stephen Prince & Wayne Hensley, "The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment", em *Cinema Journal*, 31 (2), inverno de 1992, pp. 59-75. Eu proponho uma outra maneira de pensar sobre espectatorialidade em "A Case for Cognitivism", em *Íris*, nº 9, primavera de 1989, pp. 11-40, e "A Case for Cognitivism: Further Reflections", em *Iris*, nº 11, verão de 1990, pp. 107-112.

[83] Por exemplo, a obra de Mike Cormack, *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-39* (Nova York: St. Martin's Press, 1994), não se utiliza de documentação primária para suas proposições históricas e simplesmente absorve a pesquisa de Balio, Bordwell, Burch, Gomery, Maltby, Roddick, Salt, Thompson *et al.* como base para leituras, na linha do posicionamento-subjetivo, de alguns filmes bastante conhecidos dos anos 1930.

da United Artists, das mulheres no público cinematográfico do chamado "cinema das origens", ou da padronização da decupagem clássica, independe de qualquer pressuposto filosófico sobre subjetividade ou cultura, ou de qualquer pressuposição metafísica, política, epistemológica (em resumo, de qualquer comprometimento com grandes teorias).

Ricas tradições de pesquisa se desenvolveram na história da arte, nos estudos literários, na musicologia e em tantas outras disciplinas, anteriormente à aparição da grande teoria. No entanto, no caso dos estudos de cinema, estes mal haviam dado início à investigação em profundidade, quando os teóricos da posição-subjetiva e os culturalistas assumiram a hegemonia. Caso alguns poucos historiadores criativos e teóricos rigorosos não houvessem desprezado as acusações de "positivismo" e de "empiricismo" a eles dirigidas, a maior parte das promissoras perspectivas que hoje se encontra aberta na área simplesmente não existiria. Na era da pós-teoria, a investigação verticalizada e focada em temas específicos desponta como nossa melhor aposta para a construção de um debate acadêmico que promova o efetivo avanço do conhecimento sobre cinema. As grandes teorias vão e vêm, mas a pesquisa e o conhecimento persistem.

Teoria do cinema e filosofia*

Richard Allen & Murray Smith

> O que distingue a filosofia analítica das demais filosofias contemporâneas (ainda que não a diferencie de boa parte da filosofia de outros períodos) é um certo modo de evoluir que envolve argumento, distinções e – eventualmente, quando deliberadamente ela o persegue e consegue alcançar – um discurso relativamente claro. Quando não opta pelo discurso claro, ela ainda assim opera uma nítida distinção entre obscuridade e tecnicalidade. Sempre rejeita a primeira, considerando a segunda, por vezes, uma necessidade, o que se mostra bastante exasperador para alguns de seus inimigos. Desejando que a filosofia seja a um só tempo profunda e acessível, estes parecem se ressentir da tecnicalidade, confortando-se com a obscuridade.
>
> Bernard Williams
> *Ethics and the Limits of Philosophy*

Sabe-se que o campo dos estudos de cinema atravessa um período de grandes mudanças – há mesmo quem fale em crise ou impasse. Sugerir que esse campo alguma vez tenha sido absolutamente unificado, sendo agora fragmentado, é incorreto. É evidente, porém, que a disciplina já não se rege pelo conjunto de objetivos, métodos e pressupostos (derivados da lingüística estrutural e da psicanálise), surgidos ao final dos anos 1960, e institucionalmente dominantes até meados dos 1980. O quadro complica-se ainda mais em razão das mudanças havidas na própria definição e delimitação do campo dos estudos de cinema, que, para muitos, acabará absorvido pelos campos emergentes e mais amplos dos estudos culturais e estudos de mídia. Todas essas condi-

---

* Título original "Introduction: Film Theory and Philosophy", em Richard Allen & Murray Smith (orgs.), *Film Theory and Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 1-35. A versão aqui publicada foi revista e modificada pelo autor. Tradução de Fernando Mascarello.

ções produzem um momento de enorme potencial: é durante os períodos de insegurança intelectual que novas conexões e alianças são estabelecidas, novas perspectivas descobertas, e antigas questões recolocadas sob formas mais produtivas e dinâmicas.[1] Tal contexto é propício para direcionar a atenção dos estudos de cinema e campos adjacentes a uma abordagem que se tornou, durante a última década, crescentemente visível, ainda que sem assumir as dimensões de um "movimento" ou uma "escola" no interior dos estudos de cinema: a abordagem associada à tradição da filosofia analítica.

Não é necessário discorrer sobre a influência da filosofia continental* sobre os estudos de cinema e as humanidades em geral: os nomes de Nietzsche, Lacan, Althusser, Adorno, Benjamin, Derrida, Heidegger, Foucault, Deleuze e Bourdieu são mais que familiares nos departamentos de literatura, mídia e artes – mesmo que seu pensamento seja mais conhecido por intermédio de manuais em inglês do que dos originais. Em contraste, para o acadêmico da área dos estudos de cinema, de mídia ou dos estudos culturais, a expressão "filosofia analítica" evoca uma série de associações em sua maioria negativas. Nos anos 1970 e boa parte dos 1980, a filosofia analítica foi tratada com desdém, para não dizer abominada, pela maior parte da comunidade acadêmica da área de cinema. Enquanto a filosofia continental era tida como ambiciosa, especulativa e politicamente comprometida, a analítica era considerada limitada, técnica e desatenta ao político. Além disso, era identificada ao positivismo, tida como árida e associal, território exclusivo do conservadorismo e, por isso mesmo, execrável para os objetivos socialmente progressistas perseguidos pela disciplina.

No entanto, esses pressupostos a respeito da filosofia analítica e de suas diferenças para com a filosofia continental contêm simplificações grosseiras ou estão simplesmente errados. Qualquer leitor do primeiro Derrida sabe que a filosofia continental pode ser extremamente técnica; quem quer que tenha

---

[1] Para outros sintomas deste pluralismo, ver David Bordwell & Noël Carroll (orgs.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), em que os organizadores propõem uma série de modelos teóricos que têm como foco questões de "pequeno" ou "médio" alcance, em lugar de uma única e abrangente teoria. Warren Buckland (org.), *The Film Spectator: from Sign to Mind* (Amsterdã: Amsterdam University Press, 1995), constitui outra linha de desenvolvimento neste contexto pluralista, que explora a interseção entre semiótica, cognitivismo chomskiano e pragmatismo lingüístico.

* Seguindo a tradição anglo-saxônica, mais particularmente inglesa, os autores querem designar por "filosofia continental" a filosofia européia, particularmente de origem franco-alemã (N. do O.).

lido *Mimesis as Make-Believe*, de Kendal Walton,* está ciente de que a filosofia analítica não é necessariamente despretensiosa. Igualmente, é um erro pensar que a filosofia analítica tenha qualquer conotação política intrínseca – conservadora ou qualquer que seja – exatamente como a mesma alegação estaria equivocada se aplicada à filosofia continental. Há filósofos analíticos politicamente conservadores (como Roger Scruton, Robert Nozick e John Finnis), liberais (como John Rawls e Ronald Dworkin), e radicais de várias espécies (marxistas analíticos como Jon Elster, G. A. Cohen e Andrew Levine; feministas como Alison Jaggar e Laurie Shrage).[2] É bem verdade que a filosofia analítica se caracteriza pelo explicitar, pela precisão e pela clareza de argumento, em contraste com a ambigüidade e obscuridade que, com freqüência, habitam os trabalhos inspirados na tradição continental. Em geral, a filosofia analítica se esforça por evitar as falácias tanto do dogmatismo (a subordinação do rigor e da consistência argumentativos à defesa de uma doutrina particular) como do pluralismo acrítico (a aceitação de um conjunto de posições sem a devida discussão de seus méritos relativos e particulares, ou, ainda, sem atentar nas inconsistências entre elas existentes).[3] Nosso objetivo é encorajar o trabalho na linha analítica, desfazendo, ao mesmo tempo, as concepções equivocadas a seu respeito. Esperamos, com isso, despertar o interesse por esse tipo de abordagem, para que a tradição analítica passe a ser vista não como um depósito de lixo tóxico, a ser evitado a qualquer custo, mas como uma fonte qualificada para os estudos de cinema.[4]

Tendo em vista as predominantes atitudes pró-continentais e antianalíticas, não é suficiente, no entanto, simplesmente resgatar a filosofia

---

* Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts* (Londres: Harvard University Press, 1990) (N. do O.).

2 É de particular interesse nesse sentido a obra de Peggy Zeglin Brand & Carolyn Korsmeyer (orgs.), *Feminism and Tradition in Aesthetics* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1995), em que vários filósofos analíticos examinam a interseção entre gênero e estética.

3 Noël Carroll denomina-o "o pluralismo pacífico de coexistência"; (David Bordwell & Noël Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, cit., pp. 62-63).

4 Nesse sentido, distinguimos o livro de nossa autoria *Film Theory and Philosophy*, cit., de outra obra recente também com uma ênfase filosófica, de Cynthia A. Freeland & Thomas E. Wartenberg (orgs.), *Philosophy and Film* (Nova York: Routledge, 1995). De acordo com a descrição dos próprios organizadores, a obra contém trabalho "de escolas de pensamento completamente divergentes: analítica, 'continental', marxista, feminista, pragmática, pós-moderna, antipós-moderna, clássica" (cf. *ibid*, p. 4). Nosso objetivo, em contraste, é defender a contribuição que um tipo específico de filosofia – a filosofia analítica – pode oferecer à teoria do cinema, ao mesmo tempo demonstrando a sua amplitude e corrigindo algumas distorções existentes a seu respeito.

analítica das distorções divulgadas a seu respeito. É preciso também compreender por que os modelos continentais de pensamento se mostram tão persistentes. É evidente que algumas das razões são institucionais, relacionadas à recepção do pensamento continental nos departamentos de literatura, livre do tipo de escrutínio a que os filósofos analíticos costumam submeter seu próprio trabalho e o dos demais. Mas também há razões filosóficas para a influência exercida por escolas recentes de filosofia continental sobre as humanidades e a teoria do cinema em particular. Vamos argumentar aqui que, de modo geral, essas razões são infundadas. As questões que se colocam à filosofia continental são mais bem respondidas quando se adotam os modos analíticos de investigação.

Neste ensaio descrevemos e clarificamos os métodos e estratégias característicos da filosofia analítica e da teoria do cinema por ela informada, além de fornecer indicativos sobre a amplitude dos temas, métodos e doutrinas substantivas examinados, criticados e defendidos pelos adeptos da filosofia analítica. Uma idéia da diversidade do trabalho analiticamente informado pode ser obtida considerando-se o desenvolvimento da ciência cognitiva – campo que teve um impacto substancial sobre os estudos de cinema ao longo da última década. A teoria cognitivista desenvolveu-se, em parte, por meio do diálogo com a filosofia analítica da mente (no trabalho, por exemplo, de Daniel Dennett, Stephen Stich e Alvin Goldman).[5] Entretanto, esse diálogo é caracterizado tanto pela concordância como pela discordância entre os filósofos e os cientistas cognitivistas experimentais. Na opinião de alguns filósofos influenciados pelo último Wittgenstein, a filosofia da mente desafia, na verdade, a própria inteligibilidade da ciência da mente.[6] A filosofia analítica é, pois, um campo amplo o bastante para abrigar perspectivas divergentes e, em última instância, incompatíveis com respeito ao cognitivismo. Assim sendo, o que distingue a abordagem aqui proposta – que poderíamos denominar teoria "analítica" do cinema – da teoria cognitivista do cinema? O que confere à teoria "analítica" do cinema sua coerência e importância?

---

[5] Uma discussão da natureza desse diálogo pode ser encontrada em Alvin Goldman, *Liaisons: Philosophy Meets the Cognitive and Social Sciences* (Cambridge: MIT Press, 1991).

[6] Esse ponto de vista encontra representação em John Hyman (org.), *Investigating Psychology* (Nova York: Routledge, 1991).

Abrindo a caixa de ferramentas analítica

As origens da moderna tradição analítica se localizam na reação ao idealismo que dominava a filosofia inglesa no princípio do século XX. Encabeçada por Moore e Russell, essa reação baseou-se na lógica antipsicologizante de Frege, que propunha a distinção entre a verdade e o juízo de que algo é verdadeiro. Os idealistas apregoavam a necessidade de distinguir entre o que aparece como realidade aos sentidos (que é discreto e múltiplo e, portanto, contraditório) e a realidade oculta sob a aparência, constituída pela unidade indivisível da mente e do espírito. O câmbio do idealismo para a análise é sintetizado com perfeição em um comentário de um filósofo de Cambridge, C. D. Broad, que observou que *The Principles of Mathematics* de Russell lhe haviam ensinado a "não admitir a contradição como prova de que determinadas coisas no mundo aparente são irreais", mas, em vez disso, suspeitar que as contradições residem, na verdade, na argumentação do filósofo.[7] Diversamente do idealismo, a filosofia era concebida por Moore e Russell (de modos distintos) como a análise dos pensamentos e "proposições", que expressa com clareza a sua forma lógica (sua relação com as demais proposições) e seu estatuto epistêmico (sua relação com o mundo). Como os pensamentos são transmitidos pela linguagem, a prática da análise veio a ser identificada com a tarefa de clarificação do sentido das expressões lingüísticas e das relações entre elas, e com a relação entre sentido e verdade. Para Russell, a "análise" consistia em um exame crítico do ilusório quadro da realidade oferecido pela linguagem natural. Já as ferramentas do filósofo, a lógica formal e simbólica, proviam os meios para a construção de um quadro preciso do mundo. No pós-guerra, os escritos de Quine foram determinantes para a consolidação da filosofia analítica como prática de construção teórica modelada pela ciência – "uma filosofia naturalizada" – entre outras coisas, por intermédio de uma crítica à distinção entre as verdades independentes de fatos (verdades analíticas) e as dependentes, e de um enfraquecimento, portanto, do pressuposto de que o objeto da filosofia seria essencialmente diferente do da ciência.[8]

---

[7] C. D. Broad, "Critical and Speculative Philosophy", em J. H. Muirhead (org.), *Contemporary British Philosophy*, 1ª série (Londres: Allen and Unwin, 1924), p. 78, *apud* P. M. S. Hacker, *Wittgenstein's Place in Twentieth Century Philosophy* (Oxford: Blackwell, 1996), p. 67.

[8] A exposição clássica desse argumento se encontra em W. V. Quine, "Two Dogmas of Empiricism", em *From a Logical Point of View* (Cambridge: Harvard University Press, 1953). Quine apresenta uma

Algumas outras figuras da tradição, no entanto, rejeitam essa concepção de filosofia. Nas mãos de filósofos de Oxford, como Austin, Ryle e Grice (às vezes referidos como filósofos da "linguagem comum", embora seu interesse não se limitasse a ela), e nos escritos do último Wittgenstein, a análise aparece não como um processo de correção das distorções da linguagem comum, mas como clarificação do conjunto de funções ou usos da linguagem para além da simples referência (a função-chave para Russell, para o primeiro Wittgenstein e os positivistas lógicos), conjunto este que é irredutível à lógica formal e sistematizada. A análise, aqui, assemelha-se mais à topografia do que à geologia ou à sismologia: busca uma descrição cuidadosa da paisagem lingüística e da vida à qual esta se integra, em lugar de buscar penetrar a um nível de representação alegadamente mais preciso e fundamental. Os problemas filosóficos são considerados produtos da imaginação, decorrentes de uma dispensa demasiadamente precipitada da linguagem comum, e a atenção às sutilezas desta última é vista como "dissolvendo" – se não resolvendo, no sentido tradicional – muitas das questões clássicas. Como escrevem Michael Devitt e Kim Sterelny: "Enquanto o filósofo naturalista aponta seu dedo para a realidade, o filósofo da lingüística discute o dedo".[9]

Este é apenas um esboço das duas concepções mais difundidas da prática "analítica"; várias outras têm sido propostas. A filosofia analítica, na verdade, tende a ser descrita por seus praticantes mais como um estilo ou abordagem do que como doutrina ou corpo de conhecimento. Com o intuito de respeitar essas diversas concepções e perspectivas sobre a "análise" – bem como outras manifestações de diversidade que mais adiante serão descritas –, optamos por falar de uma "tradição analítica" mais que de uma "filosofia analítica" *per se*.[10] O que define essa tradição, como vimos, é sua atenção à análise

visão geral dessa perspectiva em W. V. Quine, *From Stimulus to Science* (Cambridge: Harvard University Press, 1995). Outras formulações de uma filosofia naturalista podem ser apreciadas em Michael Devitt & Kim Sterelny, *Language and Reality* (Cambridge: MIT Press, 1987); e David Papineau, *Philosophical Naturalism* (Oxford: Oxford University Press, 1993).

[9] Michael Devitt & Kim Sterelny, *Language and Reality*, cit., p. 229.

[10] Certos comentadores caracterizam a filosofia anglo-americana contemporânea de maior influência como "pós-analítica". Esse termo pretende sugerir a relativa falta de consenso com respeito aos problemas e métodos centrais da filosofia, bem como o autoquestionamento sobre alguns pressupostos básicos dentro dessa tradição, a tal ponto que esta deixaria de ser reconhecível como uma tradição. É desnecessário dizer que julgamos exagerada essa afirmação. Ver John Rajchman, "Philosophy in America", em John Rajchman & Cornel West (orgs.), *Post-Analytic Philosophy* (Nova York: Columbia University Press, 1985).

dos conceitos e de suas inter-relações. Mesmo quando os objetivos e métodos de análise são variados, há uma consistente – e salutar – ênfase sobre os diversos tipos de relação lógica existentes entre conceitos. O método mais abstrato e formalizado para o empreendimento dessa análise – embora não seja o único – é a lógica simbólica. Um bom exemplo preliminar dessa atenção cuidadosa às relações lógicas é oferecido por David Gorman, em seu comentário sobre a seguinte exposição da teoria de Derrida por Christopher Norris: "Ainda que metafórico, oculto ou dissimulado, há sempre um apelo a algum análogo da escrita cujo papel no argumento termina por se mostrar crucial para todo o sistema operativo dos pressupostos".[11] Gorman demonstra que o "sempre" utilizado na frase apresenta uma ambigüidade intransponível entre a afirmação contingente de que este hábito é uma "rotina" e a afirmação muito mais categórica de que ele é logicamente "necessário". Além da eliminação da ambigüidade, outras estratégias típicas de autores na tradição analítica, em busca de precisão lógica, são a discriminação entre a implicação estrita, lógica, e a implicação implícita ou indireta da asserção de uma proposição; a discriminação do raciocínio dedutivo do indutivo e do abdutivo;[12] a revelação de premissas ocultas; o perscrutar do argumento em busca da existência de circularidade ou de petições de princípio; a atenção ao paradoxo, e também à sua dissolução; e a discriminação dos contraditórios lógicos dos contrários lógicos. Noël Carroll, por exemplo,* demonstra a confusão resultante da falta de distinção entre o contraditório de "ficção" (o heterogêneo conjunto dos filmes não-ficcionais) e um contrário de "ficção" (o conjunto mais específico dos filmes "documentários" analisados por Carroll como "filmes de asserção pressuposta").

Uma das freqüentes objeções às nossas afirmações sobre as virtudes metodológicas da tradição analítica é a de que tais técnicas não são de propriedade exclusiva da filosofia analítica, mas características da argumentação bem

---

[11] David Gorman, "From Small Beginnings: Literary Theorists Encounter Analytic Philosophy", em *Poetics Today*, II (3), outono de 1990, p. 653.

[12] O raciocínio abdutivo é definido como "uma inferência para a melhor explicação", ou como a aceitação de uma conclusão, com base no fato de que ela explica as evidências disponíveis, em contraste com a aceitação da conclusão com base na inferência do particular para o geral (indução) ou com base na implicação necessária do geral para o particular (dedução).

* Ver o ensaio "Ficção, não-ficcção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual", nesta coletânea, volume II (N. do O.).

construída e do trabalho acadêmico qualificado em geral. Há alguma verdade nisso, se considerarmos que a tradição analítica se constrói a partir de aspectos amplamente reconhecidos da lógica – a lógica silogística ou princípios como a navalha de Ockham – desenvolvidos durante a longa história da filosofia ocidental, anterior à divisão que começa a esboçar-se no princípio do século XX. Mas é inquestionável o refinamento e a elaboração dessas técnicas no interior da tradição analítica, bem como a ênfase colocada sobre a sua observância. Nesse sentido, é bastante revelatório um exame das estratégias próprias à teoria do cinema e à teoria cultural, empenhadas em se manter afastadas da tradição analítica. Estas não incorrem, evidentemente, em uma absoluta falta de adesão à lógica e às estratégias de argumentação mais reconhecidas. Mas a adoção desses padrões pelos pensadores "continentais" é precária. A maior diferença entre seu trabalho e o da teoria analítica é a atitude, muitas vezes oportunista, com relação ao rigor argumentativo, aliada a uma forte disposição à adoção de estratégias argumentativas duvidosas.

Dentre elas, três estratégias se destacam: a primeira, o danoso hábito de citação e deferência a figuras de autoridade; a segunda, o uso enganoso de exemplos (e uma associada confusão entre exemplo e analogia), a que chamaremos "falácia da exemplificação"; e a terceira, o uso estratégico da obscuridade (qual seja a deliberada, mas não reconhecida, ininteligibilidade). Não há tradição de pensamento, nem argumento específico algum, proposto no interior de uma tradição, que se encontre completamente livre da dependência de uma autoridade. A razão é muito simples: nenhum argumento seria capaz de questionar e explorar todo o conjunto dos pressupostos nele implicados, e por isso muitos desses pressupostos recorrem à autoridade da tradição (sua aceitação longa e generalizada) ou a uma figura de autoridade em particular. É preciso que algumas assunções sejam feitas para que outras possam ser criticamente examinadas; e fazer assunções por via de regra demanda um apelo à autoridade. Todavia, há uma diferença importante entre o isolamento consciente de certas assunções – como as que serão previamente aceitas em um contexto determinado com o intuito de examinar outros conceitos – e a aceitação integral de uma doutrina específica, a cuja verdade se pode aludir ao bel-prazer. O irônico é que o próprio conceito de autoridade, inclusive em sua associação com a tradição, é objeto de crítica dentro da teoria de inspiração continental – mais destacadamente, no ataque de Roland Barthes à noção de autoria. Mas, como têm demonstrado vários autores, esses ataques tão-so-

mente encobrem o fato de se fundamentarem em uma tradição específica e identificável de pensamento romântico, que está repleta de autores valorizados com seus argumentos plenos de autoridade.[13]

Naturalmente, os críticos desconstrutivistas costumam apresentar seus argumentos amparados em evidências – como poderiam não fazê-lo? –, mas sua atitude para com elas é bastante inconsistente. O que denominamos falácia da exemplificação ocorre quando uma generalização (digamos, sobre a natureza do cinema) é feita com base na análise de um único caso, pretensamente exemplar. Por definição, um "caso exemplar" é o que deveria ser representativo de um grande número de outros. Por exemplo, Jacqueline Rose sustenta que, na técnica de montagem do campo-contracampo, são latentes um certo tipo de paranóia e a agressividade que a caracteriza.[14] A afirmação é apresentada como parte de uma teoria da espectatorialidade cinematográfica, com base em evidência oferecida por uma análise de *Os pássaros* [The Birds, 1963] de Hitchcock. Um dos problemas com a análise é o modo como uma afirmação a respeito de uma técnica é baseada em um exemplo extremamente particular, para não dizer enganoso: sendo a paranóia, o medo e a agressividade as preocupações temáticas centrais de *Os pássaros*, não deveria causar nenhum espanto o fato de a montagem em campo-contracampo evocar "agressividade" em certos trechos do filme. Em outras palavras, o tema do filme torna este exemplo absolutamente limitado. Muito mais convincente seria uma demonstração de que a montagem em campo-contracampo cria uma contracorrente de agressividade mesmo quando utilizada em uma cena romântica. Mas, abstraindo esses problemas, aceitemos o exemplo como evidência da generalização que Rose faz sobre os efeitos do campo-contracampo no cinema. O que salta à vista, então, é o pouco ou quase nenhum esforço para contemplar o imenso conjunto (de todos os outros filmes) de que esse exemplo seria representativo. Nada, em absoluto, é feito no sentido de contemplar os óbvios contra-exemplos – isto é, os filmes que, à primeira vista, falsificariam a generalização, ou, pelo menos, obrigariam à sua reformulação

[13] Deborah Knight, "Women, Subjectivity, and the Rhetoric of Anti-Humanism in Feminist Film Theory", em *New Literary History*, 26 (I), 1995, p. 46; Knight baseia-se em Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, "The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism", em Ralph Cohen (org.), *The Future of Literary Theory* (Nova York: Routledge, 1989).

[14] Jacqueline Rose, "Paranoia and the Film System", em *Screen*, 17 (4), inverno de 1976-1977, p. 89.

em termos muito mais modestos ("filmes de Hitchcock...", "filmes hollywoodianos clássicos...").[15]

Por "obscuridade estratégica" pretendemos nos referir a certos modos de argumentação – ou pseudo-argumentação – que se contrapõem ao ímpeto clarificante da tradição analítica. Dentre estes, destacam-se o jogo de palavras (o uso de simples analogia fonética com o objetivo de conduzir o argumento em determinada direção) e a associação. Um bom exemplo de associação pode ser encontrado na obra *Techniques of the Observer*, de Jonathan Crary.[16] Ao discutir o surgimento da ótica fisiológica na primeira metade do século XIX, Crary expõe a teoria de Johannes Müller, cuja noção de "energias específicas do nervo" propunha que nossa experiência da luz decorre da excitação nervosa produzida não apenas pela própria luz, mas também pela pressão ou pela eletricidade aplicadas sobre os nervos (em contraste com a qualidade direta da percepção humana compreendida com base no modelo da câmera escura). Para Crary, "Müller demonstrou que uma diversidade de causas pode dar origem à *mesma* sensação em um determinado nervo sensorial. Ou seja, o que ele descreve é uma relação fundamentalmente arbitrária entre estímulo e sensação."[17] No entanto, da afirmação de Müller de que diferentes fontes de estimulação podem originar a experiência da luz, e de que a mesma espécie de estimulação pode resultar em experiências distintas de acordo com a espécie de nervo excitado, não decorre que seja arbitrária a relação entre estímulo e sensação. Muito pelo contrário, ela é determinada pelos aspectos fisiológicos examinados por Müller. Crary chega à "arbitrariedade" da percepção por meio de um deslocamento conceitual da qualidade indireta ou mediada da percepção, introduzida pela explicação proposta por Müller. Associação é aqui um trocadilho conceitual: o salto de um conceito (mediação ou qualidade indireta) a outro relacionado, porém diferente (arbitrariedade). A intenção de Crary é associar a teoria da percepção visual de Müller à "arbitrariedade" no sentido saussuriano – o *sine qua non* da teoria semiótica – de modo que componha o argumento mais abrangente de que os meios aparentemente referenciais, mas

---

[15] Para outros diagnósticos de deficiências associadas à falácia da exemplificação, ver Richard Levin, "The New Interdisciplinarity in Literary Criticism", em Nancy Esterlin & Barbara Riebling, *After Post-Structuralism: Interdisciplinarity and Literary Theory* (Evanston: Northwestern University Press, 1993), pp. 13-43.

[16] Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990).

[17] *Ibid.*, p. 90.

na verdade fundados na semelhança – como a fotografia e o cinema –, na realidade impõem aos sujeitos-espectadores constructos culturais e ideológicos "arbitrários". Pode até haver algum fundamento nessa tese, mas de modo algum pode-se estabelecê-la por meio de uma associação.[18]

A associação e o jogo de palavras são estimulados pelas formulações de Derrida com respeito à deriva da enunciação para com seu sentido intencionado, e, de modo mais geral, pela ênfase pós-estruturalista na linguagem como um misterioso véu a se interpor entre os agentes humanos e o mundo. São estratégias que dificilmente poderiam contrastar mais dramaticamente com a rigorosa discriminação analítica entre "acarretar" e outras formas mais fracas de relação. Como é enfatizado na citação de Bernard Williams que abre este ensaio, a obscuridade resultante do uso sistemático da associação e do jogo de palavras não deve ser confundida com a tecnicalidade muitas vezes encontrada na filosofia analítica – uma tecnicalidade que procura manter a clareza diante de fenômenos densos e intricados, cuja complexidade os idiomas convencionais podem não ser suficientes para descrever. Freqüentemente, a substituição de estratégias argumentativas por estratégias poéticas é justificada com a alegação de que não há uma linha nítida de separação entre o discurso filosófico e o literário, e de que uma palavra com uma sonoridade sugestiva ou uma imagem multifacetada – da espécie produzida por um jogo de palavras – é uma estratégia tão legítima como qualquer uso mais tradicional da lógica.[19] Isso transforma uma verdade sobre o uso e a disponibilidade estratégicos de várias modalidades de escrituras em uma recusa a reconhecer seus diferentes objetivos e ênfases contrastantes que sobre elas são colocados. Todas as formas de filosofia se utilizam de procedimentos "literários" – o jogo de palavras, a narrativa, a metáfora –, e a literatura faz uso da argumentação, tanto implícita como explícita. Mas disso não decorre que a escrita filosófica e a literária sejam idênticas, a menos que se apele ao raciocínio grosseiro de que ambas são formas de escritura. E a conseqüência dessa perspectiva da "dissolução" é,

[18] Para outras discussões críticas do uso de jogos de palavras e da associação em teoria do cinema, ver Noël Carroll, em *October*, nº 23, inverno de 1982, pp. 114-117, 153-157; David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989); e David Bordwell, "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", em David Bordwell & Noël Carol (orgs.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, cit., pp. 23-24 [publicado nesta coletânea].

[19] Para uma defesa de Derrida nessa linha, ver Richard Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp. 122-137.

por um lado, uma grande quantidade de "teoria" que é má filosofia (em razão de sua adesão irregular aos padrões da argumentação meticulosa) e, por outro, uma ainda pior literatura (em razão de seu distanciamento dos objetivos do discurso literário, que resulta da pretensão de ser também filosofia).[20] A intenção não é negar a existência de certos autores extraordinários capazes de realizar uma tal hibridização de gêneros, mas argumentar que o interesse de tais autores emerge, em parte, de um contexto em que as duas práticas são definidas por diferentes objetivos de fundo, mesmo que se admita que possam compartilhar algumas técnicas lingüísticas. Mas, tendo em vista que uma distinção assim tão nítida entre os objetivos da filosofia e os da literatura provavelmente encontraria grande resistência por parte da teoria do cinema de inspiração continental, é o caso de se proceder a uma pausa e considerar duas questões relacionadas: como a teoria do cinema de inspiração continental concebe seus objetivos? São eles de fato mais bemservidos ignorando-se os objetivos e estratégias da filosofia analítica?

Filosofia continental e teoria do cinema

A inspiração filosófica para o paradigma dominante em teoria do cinema nos anos 1970 e 1980, a teoria semiótico-psicanalítica da posição-subjetiva, localiza-se na confluência improvável de duas diferentes tradições filosóficas – uma que conduz de Hegel e Sartre a Lacan, e outra que leva de Husserl, e da crítica a Husserl baseada em Derrida, até Kristeva – que convergem em uma ampla teoria da construção do sujeito na linguagem. Trabalhando a partir das teorias da narrativa literária de Barthes e Kristeva e das idéias de Brecht sobre o teatro, teóricos de cinema como Stephen Heath promoveram um cruzamento entre a teoria da construção do sujeito e a idéia de que a arte modernista – que buscava chamar a atenção sobre si mesma e colocava geralmente em questão sua própria condição como meio de representação – constituía um modelo para a emancipação da consciência. O resultado foi uma ampla e ambiciosa teoria que pretendia "desconstruir" o sujeito "construído"

[20] Para uma discussão relacionada, ver Paisley Livingston, "The Poetic Fallacy", em Dwight Eddins (org.), *The Emperor Redressed: Critiquing Critical Theory* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995), pp. 150-165.

pelas formas dominantes de representação, como o cinema clássico de Hollywood, de um modo que pretensamente estabeleceria um paralelo com certas estratégias da arte modernista. Na verdade, a semiótica psicanalítica, juntamente com o modernismo político a que servia de fundamento, perdeu nos últimos anos muito de seu prestígio para os estudos culturais, por conta da percepção de sua incapacidade em produzir um espaço conceitual que sustente uma práxis. Entretanto, e em que pese a distância dos estudos culturais para com a semiótica psicanalítica, a teoria da posição-subjetiva nela fundamentada segue corrente, mesmo que sob uma forma agora atenuada, e em versão não específica ao cinema.[21] Além disso, as teorias pós-modernas da imagem – consideradas, muitas vezes, a vanguarda filosófica da teoria visual contemporânea – conservam muitas das assunções filosóficas, subjacentes ao modernismo político, que vieram substituir.

Dois pressupostos filosóficos unem as tradições filosóficas subjacentes à teoria do cinema de influência continental de passado recente. Em primeiro lugar, ambas consideram como objetivo primário da filosofia a crítica da epistemologia. Cumpre ao filósofo demonstrar que as justificativas aparentes de nossas crenças não possuem uma fundamentação objetiva. Em segundo lugar, ambas as tradições identificam essa crítica da epistemologia com uma crítica ética da modernidade, a qual é concebida como uma cultura científica e capitalista que (embora aparentemente enriqueça) degrada e desvaloriza a existência humana. A concepção da filosofia como um discurso que revela a ausência de qualquer fundamentação objetiva com relação ao que consideramos conhecimento vem conferir à própria filosofia uma qualidade altamente paradoxal, visto que a demonstração da impossibilidade do conhecimento sabota a si mesma no próprio ato de sua afirmação. Entretanto, os filósofos contemporâneos da tradição continental não percebem isso como uma circularidade devastadora. Pensadores como Theodor Adorno, Jacques Derrida e Michel Foucault assumem essa contradição como o aspecto definidor da filosofia e a única trilha legítima que a filosofia pode tomar em resposta à modernidade. Conforme já sugerimos, tal percurso leva o filósofo a entender a prática da filosofia como algo aparentado à arte modernista – uma prática que, em seus efeitos mais danosos, conduz aos equívocos, aos pseudo-argu-

[21] Ver David Bordwell, "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", cit., 3-36 [publicado nesta coletânea].

mentos e obscuridades já discutidas. Essa filosofia "pós-epistemológica" lança-se a uma reflexão inesgotável sobre sua (in)abilidade em produzir conhecimento, sobrepondo-se ao foco de grande parte da arte modernista sobre as limitações e paradoxos da representação.[22] (Uma das conseqüências dessa atitude é a dificuldade de se demarcar uma linha divisória entre os filósofos propriamente ditos e os autores que se pretendem atuando em outras disciplinas.) Não é nossa intenção afirmar que esses dois pressupostos – a ênfase na crítica da epistemologia e a identificação dessa crítica com uma crítica ética da modernidade – estejam distribuídos em igual medida ou da mesma forma no pensamento de todos os pensadores continentais que exerceram influência sobre a teoria do cinema em passado recente. A tradição fenomenológica, por exemplo, não compartilha de todos esses pressupostos. Tampouco são eles, em conjunto ou isoladamente, atributo exclusivo dos filósofos continentais (basta lembrar o nome de Richard Rorty). Mas essas preocupações epistemológicas e éticas têm-se manifestado com grande consistência na teoria do cinema anglo-americana, sob a inspiração da filosofia continental.

A esses dois pressupostos sobre a natureza da filosofia agrega-se um terceiro, na teoria do cinema de inspiração continental, com respeito ao papel que o cinema pode desempenhar para o filósofo-artista-modernista. Em grande parte dessa teoria, a crítica ética da modernidade é promovida utilizando o cinema como modelo para a idéia de conhecimento e/ou sua crítica, tal como concebida pela filosofia. Por vezes, a representação cinematográfica é tomada meramente como um modelo para a idéia de consciência ou conhecimento, como, por exemplo, na teoria e na prática de certos cineastas de vanguarda.[23] Mas,

---

[22] Para um comentário deliciosamente ácido sobre essa tendência da filosofia continental, ver José Guilherme Merquior, *A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought* (Londres: Verso, 1986), pp. 237-244 [edição em português: *De Praga a Paris: uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991)].

[23] Desse modo, referindo-se especificamente à obra de Michael Snow, Annette Michelson escreve sobre "obras cinematográficas que se apresentam como análogos da consciência [...] como se a investigação da natureza e dos processos da experiência tivesse encontrado na forma de arte deste século um modo notável e particularmente direto de apresentação. O ilusionismo da nova arte temporal reflete e medita a respeito das condições do conhecimento", cf. "Toward Snow", em P. Adams Sitney (org.), *The Avant-Garde Film: a Reader of Theory and Criticism* (Nova York: Anthology Film Archives, 1978), p. 172. Em outro texto, Michelson fala do cinema em sua função como metáfora para a consciência ou o conhecimento como "brinquedo filosófico". Ver Annette Michelson, "On the Eve of the Future: the Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy", em *October*, nº 29, verão de 1984, pp. 3-20.

freqüentemente, os filósofos e teóricos de cinema se deixam fascinar pela idéia de pensar o cinema como um meio que regula causalmente tanto a consciência e o conhecimento como a crítica do conhecimento, de uma maneira que a filosofia é apenas capaz de teorizar. Há, certamente, modos de utilizar a filosofia continental para pensar o cinema que não focalizam dessa maneira a representação cinematográfica como tal – por exemplo, algumas análises de filmes individuais ou de gêneros cinematográficos, desde uma perspectiva lacaniana ou deleuziana. Mas, ainda assim, mesmo quando o foco é um filme individual, este serve muitas vezes para ilustrar ou "alegorizar" a teoria em questão.[24] Seja no caso geral, ou no particular, o cinema é usado para dramatizar ou representar metaforicamente alguma noção filosófica.

Vamos considerar agora, um a um, os três grandes postulados que animam a teoria do cinema de inspiração continental.

O objetivo da filosofia é a crítica da epistemologia

As tradições da filosofia continental, com influência sobre a teoria do cinema anglo-americana de passado recente, compartilham um grande ceticismo sobre a possibilidade do conhecimento. Não se trata de um ceticismo ordinário. O ceticismo habitual surge da idéia de que podemos estar certos da existência tão-somente daquilo que apreendemos de imediato: os conteúdos de nossa consciência ou as idéias que nossa mente é capaz de reconhecer. Na melhor das hipóteses, podemos apenas *inferir* a existência do mundo exterior e, na medida em que, em todo caso dado, nossa inferência é passível de erro, não podemos ter *certeza* da verdade de nosso conhecimento. O cético comum não nega categoricamente que o conhecimento seja possível. Nesse sentido, ele é um agnóstico epistêmico. Em contraste, o ceticismo que tem influenciado a teoria do cinema é o de um ateísmo epistêmico de inspiração nietzschiana. Para o ateu epistêmico, o problema não é simplesmente que as alegações de conhecimento não possam ser justificadas com certeza, mas que estas, por sua própria definição, são auto-refutantes. Esse ateísmo epistêmico é justificado?

[24] Considere-se, por exemplo, o modo como Slavoj Zizek utiliza os filmes de Hitchcock e outros textos da cultura popular para ilustrar as teorias de Lacan; *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out* (Nova York: Routledge, 1992), e *Looking Awry: an Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge: MIT Press, 1992).

O ateísmo epistêmico é intimamente relacionado ao pensamento de Derrida. Embora Derrida tenha exercido, nos anos 1970 e 1980, uma influência bem menos direta nos estudos de cinema do que na teoria literária, suas idéias foram introduzidas na teoria do cinema por intermédio do modernismo literário e do modernismo político.[25] A versão do ateísmo epistêmico de Derrida desenvolveu-se a partir de uma leitura crítica de Husserl, o qual, na virada do século, havia buscado estabelecer fundações sólidas para a epistemologia por meio de uma refutação definitiva do ceticismo.[26] Husserl reconheceu que, do "ponto de vista natural" da experiência sensorial, a mente percebe uma série infinita de visões parciais (ou em perspectiva) do objeto, visões que parecem autorizar o questionamento cético sobre se este é ou não o mesmo e único objeto que vemos em um dado lugar e momento. Entretanto, ele sustentou que a dúvida cética é erradicada assim que "suspendemos" ou "recuamos" o ponto de vista natural e sua visão limitada do objeto, no intuito de "ver" o objeto completo em uma única mirada do olho da mente. Mas como identificar e reidentificar esse objeto através do olho da mente? O dilema cético não é reinstaurado em um nível diferente da análise?

Husserl procurou driblar o ceticismo sugerindo que utilizamos o signo lingüístico para reidentificar o objeto no olho da mente. Derrida contrapôs que o aspecto do signo lingüístico que nos permite identificar e reidentificar o objeto através do tempo – seu aspecto físico ou "significante", para usar o termo saussuriano, como faz Derrida – é precisamente o aspecto do signo que deve ser suspenso ou posto entre parênteses (de acordo com Husserl), juntamente com o restante da experiência perceptiva. Se aceitarmos a resposta analítica ao idealismo, concluiremos que a concepção de conhecimento de Husserl está equivocada, por ser baseada em uma contradição – seguindo a observação de Broad sobre o pensamento idealista, citada atrás –, mas a conclusão de Derrida é justamente no sentido contrário: a de que a formulação de Husserl demonstra, ainda que inadvertidamente, que o conhecimento é fundado na contradição. A presença de um objeto no olho da mente é assegurada apenas pela presença de algo – o significante material – que, por definição,

---

[25] Ver D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Urbana: University of Illinois Press, 1988).

[26] Derrida ocupa-se de Husserl em uma série de trabalhos. Nosso foco é um dos argumentos centrais de seu ensaio "Speech and Phenomenon", em *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

está ausente. Assim, para Derrida, qualquer alegação de conhecimento, fundada por definição na presença do objeto no olho da mente, deve fazer referência a sua própria impossibilidade, no ato mesmo de sua proposição. A impossibilidade é fundada na estrutura presente/ausente do signo, uma estrutura que Derrida, de modo estratégico (ainda que implausível), faz equivaler à arbitrariedade do significante saussuriano.

Para um ateu epistêmico como Derrida, o fracasso de uma pretensão de conhecimento é um aspecto conceitual da pretensão em si: pretensões de conhecimento são auto-refutantes por natureza, pois necessariamente se defrontam com a opacidade da linguagem.[27] No entanto, tendo-se demonstrado a derivação do argumento de Derrida, é fácil ver que um tal ceticismo desconstrutivo é inteiramente dependente da própria concepção de conhecimento que ele pretende contestar.[28] O ateísmo epistêmico de Derrida pressupõe que o conhecimento deva obrigatoriamente tomar a forma especificada por Husserl. De modo geral, o ateísmo epistêmico decorre da idéia de que a única epistemologia possível é a idealista, em que as crenças são fundamentadas ou justificadas por serem verdadeiras em algum sentido absoluto da verdade. Mas por que deveríamos aceitar uma definição de conhecimento dessa espécie? Os filósofos adeptos da tradição analítica propõem uma série de maneiras de compreender o conhecimento. Muitos deles (mas de forma alguma todos) consideram a idéia de conhecimento científico o caso paradigmático de conhecimento. Mas, como veremos, seja ou não a ciência o paradigma, filósofo algum adepto da tradição analítica entende o conhecimento em termos de uma transparência absoluta do mundo para o eu.[29]

Derrida exemplifica o ateísmo epistêmico em sua forma mais pura, mas este também é perceptível no pensamento dos autores contemporâneos de

---

[27] A natureza apriorística do ceticismo desconstrutivista é enfatizada por M. H. Abrams em "What is Humanistic Criticism?", e por Frederick Crews em "The End of the Post-Structuralist Era", ambos em Dwight Eddins (org.), *The Emperor Redressed: Critiquing Critical Theory*, cit., pp.13-44 e 45-61, respectivamente.

[28] Para uma apresentação em maior detalhe desse argumento, ver Thomas Pavel, *The Feud of Language: a History of Structuralist Thought* (Oxford: Blackwell, 1989), pp. 38-73; Raymond Tallis, *Not Saussure: a Critique of Post-Saussurian Literary Theory* (Londres: MacMillan, 1988), pp. 164-234; Richard Allen, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (Nova York: Cambridge University Press, 1995), pp. 47-80; e Paisley Livingston, *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), pp. 42-55.

[29] Esse argumento é muito bem sustentado por Susan Haack em seu demolidor ataque ao "desmascaramento" da epistemologia levado a cabo por Richard Rorty, em *Evidence and Inquiry: Towards Reconstruction in Epistemology* (Oxford: Blackwell, 1993), pp. 182-202.

uma inclinação mais metafísica, como Lacan, cuja obra tem sido tão influente na teoria do cinema em passado recente. Pois, embora Lacan esteja preparado para nos dizer "o que realmente é", "o que realmente é" também é aquilo que elude o conhecimento. Lacan toma de Heidegger a idéia do ser como "nadidade", mas, ao contrário de Heidegger, ele situa a "nadidade" nas origens do desenvolvimento psíquico do sujeito.[30] Para Lacan, a identidade real do sujeito se localiza em uma condição de existência anterior à identidade e à diferença, uma condição de "nadidade" que ele denomina o "real". Ele descreve a emergência do ego – o sujeito capaz de conhecimento – a partir dessa condição, com sua famosa metáfora do espelho, uma reinterpretação da teoria freudiana do narcisismo.[31] Diante da imagem especular do outro, o sujeito aparece como uma entidade ou objeto. Embora, na verdade, o sujeito seja "nadidade", quando refletido na imagem especular do outro "ele" concebe a si mesmo como alguma coisa, um "ego" – algo que ele não é. O estágio do espelho demarca, pois, a emergência do sujeito capaz de reconhecer a identidade e a diferença a partir da condição pré-lapsariana em que a identidade e a diferença ainda não se encontram estabelecidas. A partir do momento em que o sujeito simboliza a si próprio na linguagem, a ilusão do ego – a que Lacan denomina "o sujeito suposto do saber" – consolida-se no ocultamento da "nadidade" que o sujeito em realidade é.

Na teoria lacaniana, a linguagem permite o conhecimento do eu e do mundo, mas o que de fato é conhecido é um mundo de aparência (a ordem simbólica) tornado possível apenas pela exclusão do inefável, do desconhecido (nadidade, ou o real). Mas, se a "nadidade" ou o real se encontra além do alcance da forma de conhecimento de que dispõe o ego, então ele não afeta a coerência e o valor do conhecimento possibilitado pelo mundo da aparência. A existência do inefável ou incognoscível coloca em xeque a possibilidade do conhecimento apenas se for agregada a premissa de que o conhecimento deve necessariamente ser concebido em termos absolutos. Ou a linguagem nos oferece garantias transcendentais, ou ela é um véu disposto sobre o abismo do

---

[30] Para uma discussão crítica da relação de Lacan com Heidegger e Hegel, ver a obra de Mikkel Borch-Jacobson ironicamente intitulada *Lacan: the Absolute Master*, trad. Douglas Birck (Stanford: Stanford University Press, 1991).

[31] Jacques Lacan, "The Mirror Stage of Formative of the Function of the I", em *Écrits: a Selection*, trad. Alan Sheridan (Nova York: Travistock, 1977), pp. 1-7 [edição em português: "O estádio do espelho como formador da função do eu!, em *Escritos* (Rio de Janeiro, Zahar, 1998)].

real, proporcionando uma estrutura à nossa experiência em lugar da "nadidade". Lacan, no entanto, não nos oferece nenhuma razão para que aceitemos a idéia de que o conhecimento, caso não seja transcendentalmente fundamentado, seja uma ilusão – ao menos para o objetivo de, por exemplo, compreender o que é o cinema, em oposição a algo como, digamos, meditar sobre o sentido da vida em face da morte em um universo onde Deus não existe. Para muitos, porém, o ateísmo epistêmico parece proporcionar a moldura para a investigação intelectual nas humanidades em geral e nos estudos de cinema em particular. Mas por quê? Certamente, não em razão de uma avaliação desinteressada de seus méritos intelectuais, mas em virtude de sua utilidade: o ateísmo epistêmico parece oferecer um ótimo atalho para a crítica ética da cultura ocidental.

A crítica da epistemologia pela filosofia é identificada com uma crítica ética da modernidade

A vinculação entre a filosofia como crítica do conhecimento e a crítica ética da modernidade é recorrente no pensamento continental do século XX, sendo um tema decisivo para os pensadores marxistas ocidentais que teorizaram o fracasso da revolução social. Ela encontra sua consolidação nos escritos do filósofo e sociólogo Theodor Adorno, da Escola de Frankfurt, e ecoa, de diferentes maneiras, nas obras de Louis Althusser, cujo pensamento inspirou toda uma geração de teóricos de cinema, e de Michel Foucault, cujas idéias têm exercido particular influência sobre o emergente campo dos estudos culturais. Em linhas gerais, o argumento é o seguinte: no mundo moderno, a razão científica produz uma forma de conhecimento no qual se pretende que o pensamento opere como um espelho da natureza. Os procedimentos da ciência supõem o poder do cientista para descobrir a realidade através da observação. Entretanto, em nome dessa descoberta da realidade, o que a ciência faz é projetar, sobre o mundo, suas próprias definições do mundo, às quais este mundo deve então se conformar. Ela cria o mundo tal como ele aparece. A crítica da epistemologia desmascara essa aparência e expõe a falsidade das pretensões científicas à neutralidade descritiva. Mas a modernidade não é definida apenas pelo conhecimento científico; ela se caracteriza ainda pela aplicação coercitiva da "racionalidade científica" à formação de agentes sociais úteis, ou seja, de membros da sociedade responsáveis pela manutenção da ordem social. Esta, por sua

vez, é assegurada precisamente pelo cultivo de sujeitos humanos que agem como se estivessem habilitados a entender o mundo pela observação, e que, portanto, jamais conseguem penetrar além de sua aparência. A crítica da epistemologia, animada por suas motivações éticas, expõe a natureza coercitiva da modernidade, revelando o indivíduo moderno (muitas vezes equiparado ao "sujeito humanista") criado em sujeição. Todo o poder ao teórico!

Adorno encaminha a discussão do que ele qualifica como a ilusão da razão científica, afirmando que um conceito, ao ser projetado sobre um objeto, descobre o objeto através de um "pensamento da identidade". Já Althusser nomeia essa ilusão como a "concepção empiricista do conhecimento".[32] Ambos concebem a ideologia não como uma "falsa consciência", ou meramente um conjunto de crenças cujo conteúdo é falso, mas como a "lógica" de um sistema que tem como produto final a falsidade que é a "consciência" ou "o ego". Enquanto Adorno enfatiza o papel das forças do mercado na moldagem das necessidades humanas, Althusser teoriza o modo pelo qual as instituições sociais repetidamente apelam ao narcisismo dos seres humanos convidando-os a ocupar um lugar no mundo social. Ao responderem a esse chamamento, os seres humanos se definem como indivíduos que acreditam na livre escolha do lugar que irão ocupar, quando na verdade este é determinado de antemão por um sistema que "interpela" o sujeito.[33] Althusser sugeriu, equivocadamente, que o sujeito interpelado seria como o sujeito diante do espelho de Lacan, o "sujeito suposto do saber" que é definido pelo falso reconhecimento, por uma falha de entendimento constitutiva de sua identidade. Seu erro foi equiparar a "nadidade" de Lacan, que quase não possui capacidade de reconhecimento, a um sujeito cujo narcisismo é possível nomear. Elaborando a partir dessa referência, os teóricos de cinema althusserianos, cometendo erro sobre erro, prontamente assimilaram o espelho de Lacan à imagem cinematográfica, e descobriram no cinema tanto um modelo como um veículo para uma teoria "semiótica" da construção do sujeito. Para os teóricos de cinema dos anos 1970 e 1980, a representação é, em si mesma, coercitiva, transpondo

---

[32] Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (Nova York: Continuum, 1983), p. 149; Louis Althusser & Étienne Balibar, *Reading Capital*, trad. Ben Brewster (Londres: Verso, 1979), p. 35 [edição em português: *Ler O capital*, 2 vols. (Rio de Janeiro, Zahar: 1979)].

[33] Ver Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)", em *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster (Nova York: Monthly Review Press, 1971), pp. 127-186 [edição em português: *Aparelhos ideológicos de Estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado* (Rio de Janeiro: Graal, 1983)].

em linguagem semiótica o argumento de Adorno de que a forma primordial da ideologia é a "racionalidade" ou a "lógica" em si mesma.

A crítica da epistemologia é definida, pois, como um imperativo ético na modernidade, porque o conhecimento científico serve de sustentáculo a uma ordem social coercitiva ao, simultaneamente, engendrar a subjetividade moderna – o indivíduo autônomo que se pretende capaz de compreender o mundo – e perpetuar a miséria humana, visto que a autonomia do sujeito e o conhecimento que a ele aparentemente se oferece nada mais são do que uma ilusão. O sujeito é necessariamente incapaz de perceber a sua condição de existência em sujeição (com a exceção, é claro, do heróico crítico da ideologia/epistemologia que vem expor essa condição). Quando se elabora a crítica da epistemologia como uma crítica ética da modernidade, o modo de investigação da filosofia analítica aqui apresentado (meticulosa delimitação de questões passíveis de resposta, restritas a domínios específicos) pode parecer, na melhor das hipóteses, irrelevante, incapaz de fazer face às questões relevantes, e, na pior das hipóteses, perniciosamente cientificista, de uma maneira que serve de exemplo modelar à forma de discurso que, para autores como Adorno, a filosofia tem por função contestar. A primeira afirmação mais moderada pressupõe a viabilidade da crítica da epistemologia como promotora de uma crítica ética, para a qual se revela central a capacidade do teórico em imaginar uma condição alternativa à modernidade. Já a segunda, mais perigosa, assume que a filosofia analítica está baseada na explicação científica, razão pela qual seria incompatível com uma compreensão eticamente informada da ação humana e de suas conseqüências. Ambas as afirmações são incorretas.

É difícil identificar qualquer coisa além de um abandono da própria ética, no argumento de que o sujeito do conhecimento está se comprometendo eticamente ao estabelecer uma alegação de conhecimento. Tão inescapável é o véu da ilusão imposto pela representação que se limitar a expor a sua natureza, ainda que do modo mais impiedoso possível, resulta em um gesto vazio, em uma forma de pessimismo de esquerda.[34] Adorno parece acreditar

[34] Escreve Adorno: "o fato de que a cognição, ou a verdade, é um retrato de seu objeto é o substituto e o consolo para a intransponível distância a separar os semelhantes. Como falsa ilusão, este caráter de retrato da cognição oculta o fato de que o sujeito e o objeto não mais se assemelham. E isso significa, simplesmente, que estão alienados um do outro" (*Against Epistemology. A Metacritique: Studies in Husserl and the Phenomenological Antinomies*, trad. Willis Domingo (Cambridge: MIT Press, 1983), p. 143).

ter existido, alguma vez, uma condição pré-iluminista de uma mimese não falsa (logo, verdadeira), um mundo mítico, ou sagrado, onde o que era se separava do que se pensava ser, e onde a representação ainda não se distinguia daquilo que ela representava. Entretanto, tal como o real lacaniano, esta não é mais que uma ficção com a função retórica de legitimação de seu oposto teórico, o manto da ilusão imposto pela representação. Nem mesmo uma tentativa mais séria de "historicizar" a modernidade, como a proposta por Michel Foucault, resulta em uma possibilidade concreta para se pensar uma alternativa. Foucault concorda com Adorno que o imperativo científico de mapeamento da correspondência entre palavras e coisas, que surge com o Iluminismo, substitui uma concepção anterior de conhecimento na qual linguagem e objeto são indiferenciados, mas também identifica a modernidade como o momento em que a ciência se lançou à compreensão do homem.[35] A forma como isso ocorre não é apenas sub-repticiamente coercitiva, mas também ilusória, visto que os discursos constitutivos do homem deixam, obrigatoriamente, de compreender as suas próprias condições de produção. Porém, Foucault não nos oferece nenhuma posição consistente exterior à "episteme" moderna (até que sejamos apanhados por um novo câmbio epistêmico e lançados na episteme seguinte) e, portanto, nenhuma posição desde onde nos rebelarmos contra a tirania dos discursos pelos quais somos "produzidos".

Um diagnóstico brilhante das contradições existentes no projeto de Foucault foi proposto por Charles Taylor. Apesar das análises, baseadas em Foucault, do desenvolvimento das instituições e práticas modernas (prisões, clínicas, psicanálise) parecerem orientar-se para uma avaliação negativa, oferecendo subsídios para a sua rejeição ou reforma, o seu relativismo com respeito a noções como "liberdade" e "verdade" termina por neutralizar qualquer postura moral dessa espécie. Taylor revela a incoerência da redução (nietzschiana) da "verdade" e da "liberdade" ao poder feita por Foucault. O "poder", por exemplo, é definido através de "uma noção de coação imposta a alguém em um processo vinculado à ação humana".[36] Uma idéia assim depende, logicamente, de uma outra, contrastante, de liberação e liberdade –

[35] Ver Michel Foucault, *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences* (Nova York: Vintage/Random House, 1973) [edição em português: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (São Paulo, Martins Fontes, 1985)].

[36] Charles Taylor, "Foucault on Freedom and Truth", em *Philosophy and the Human Sciences: Philosophical Papers* 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 174.

liberdade da coação imposta no processo do exercício do poder. Da mesma forma, Taylor demonstra como as afirmações de Foucault quanto à sutil inserção de formas de subjugação nas mentes dos próprios sujeitos são dependentes de noções de mascaramento e ilusão – em outras palavras, no logro e na falsidade, os quais "não fazem sentido sem uma correspondente noção de verdade".[37] Na medida em que Foucault insiste no absoluto relativismo implícito em uma expressão como "regimes de verdade", resta excluída a possibilidade de qualquer crítica ética.[38]

Torna-se assim evidente a natureza intelectualmente comprometida da crítica ética, elaborada pelo ateísmo epistêmico, na teoria do cinema surgida sob sua égide. Focalizaremos, aqui, um argumento da teoria feminista do cinema. De acordo com esse argumento, a posição do "sujeito suposto do saber", oferecida na representação, coincide com a posição heterossexual masculina. A autoridade do sujeito masculino é estabelecida pela sua própria "nadidade" ou insuficiência, a qual é compreendida em termos de castração. Da consciência do sujeito masculino da falta potencial de um pênis, resulta um sentido mais metafísico de falta, da qual este se defende imputando uma falta ou insuficiência visível às mulheres, que são percebidas como imagens-fetiche a um só tempo adoradas e vilipendiadas. Quando a "posição" do sujeito suposto do saber, oferecida na representação, é assim identificada com a "posição" do sujeito masculino, as opções para as pensadoras feministas são todas negativas: ou a) se adota a perspectiva patriarcal daquele que é o suposto sujeito do saber; ou b) resignam-se à falta pela qual são definidas; ou c) imaginam que haja alguma posição para as mulheres fora de qualquer moldura de representação (essencialismo feminista); ou d) sentem-se forçadas a expor, sem cessar, o modo como a representação estrutura, através do eixo da diferença sexual, uma relação de subordinação entre o saber e aquele que sabe. Quando as críticas feministas das representações da mulher são formuladas em termos de uma crítica ao modo pelo qual a categoria "mulher" é constituída – ou seja, em termos de uma crítica epistemológica –, a força moral do argumento feminista, como um conjunto de crenças alternativo aos promovidos por uma cultura patriarcal, mostra-se debilitada, pois as mulheres

---

[37] *Ibid.*, p. 176.

[38] Sobre isso, ver também Mary Midgeley, "On Trying out One's New Sword", em *Heart and Mind: the Varieties of Moral Experience* (Londres: Methuen, 1981).

vêem-se imobilizadas em uma prisão representacional de onde não há escapatória.* Mas essa prisão não é real. Ela é, na verdade, imaginada pelo teórico, que, equivocadamente, conclui, a partir da "descoberta" de que toda e qualquer crença sobre as mulheres é mediada por formas de representação que possibilitam a articulação de tais crenças, que as mulheres nada mais são que um efeito da representação.

Ainda que se conceda que a crítica radical da epistemologia é muito mais um obstáculo que um instrumento para a proposição de uma crítica ética – e que essa crítica ética é mais bem concebida como uma crítica de crenças particulares, e não da idéia de conhecimento em si mesma –, a legitimidade da filosofia analítica como moldura para a formulação do argumento ético seguirá sendo questionada. Por exemplo, nos escritos de Adorno, a filosofia "não-dialética" é apontada como exemplo de pensamento que, ao simplificar os problemas éticos, os banaliza. Os problemas éticos são definidos de modo que admitam soluções imediatas, e estas, então, são apresentadas como descobertas estritamente factuais:

> Aquilo que pode ser ou não objeto para reflexão, por mais relevante que seja, é regulado por um método que, inocentemente, toma como modelo os métodos correntes da ciência exata. Os modos aprovados de procedimento, que nada mais são do que puros meios, ganham primazia sobre os fins, os verdadeiros objetivos da cognição. Experiências que resistem a uma inequívoca classificação são condenadas: as dificuldades por elas causadas são vistas como resultado exclusivo de uma nomenclatura imprecisa, pré-científica.[39]

Se o alvo de Adorno for especificamente o positivismo na filosofia e nas ciências sociais, sua crítica é justa. E mais: ela reproduz, na verdade, a denúncia dos filósofos analíticos da segunda geração de que o positivismo é uma

---

* Ver Jenniffer Hammett, "The Ideological Impediment: Epistemology, Feminism and Film Theory", em Richard Allen & Murray Smith (orgs.), *Film Theory and Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1997) (N. do O.).

[39] T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, cit., p. 211. O alvo de Adorno não é preciso e ele não se refere à filosofia analítica como tal. Esse ponto de concordância quase acidental é trazido à tona no curioso debate entre Adorno e Popper, registrado em Theodor W. Adorno *et ali.*, *The Positivist Dispute in German Sociology*, trad. Glyn Adey & David Frisby (Londres: Heinemann, 1976).

doutrina profundamente anti-realista. Naturalmente, Adorno escreve a partir do ponto de vista dogmático de alguém que acredita que a filosofia hegeliana demonstra, conclusivamente, que as questões lógicas e epistemológicas não podem ser separadas das questões éticas substantivas. Ele pretende que, excetuada a sua própria e específica tradição, todo o pensamento filosófico contemporâneo é absolutamente cego para com os pressupostos conceituais fundantes de suas proposições. Ora, é evidente que isso não é verdade.

No entanto, para além do dogmatismo adorniano e da caricatura da filosofia analítica que dele resulta, vislumbram-se questões importantes. Uma parcela considerável do pensamento continental é motivada pela idéia de que a ciência (qualquer que seja a concepção de ciência que se adote) é incapaz de produzir uma compreensão satisfatória da ação humana e de suas conseqüências. Esse ponto será aprofundado a seguir. Por ora, basta mencionar que uma afirmação como esta resulta absolutamente problemática quando o conhecimento científico é caracterizado em termos de um positivismo simplista, e quando uma crítica ética dos limites da explicação científica é proposta como crítica radical da epistemologia derivada de uma definição de conhecimento em termos absolutos. O problema relativo à explicação científica pode ser concebido de modo muito mais coerente não como um problema da ciência *per se* (que estaria comprometida, tal como o conhecimento, por uma falha constitutiva), mas como um problema sobre o papel e os limites da explicação científica.

É bem verdade que muitos filósofos analíticos identificam na ciência um modelo para a investigação filosófica da ação humana. Russell reservava à ciência uma posição de destaque na busca do conhecimento, mantida no projeto de Quine de uma "epistemologia naturalizada". Muitos filósofos analíticos, de fato, se empenham em torno de questões sobre o caráter neutro da ética. Mas seria precipitado concluir, a partir daí, que se justifica a suspeita da filosofia continental com relação à tradição analítica. Em primeiro lugar, mesmo que a filosofia analítica contemporânea tenha procurado demonstrar a fertilidade de uma abordagem científica da investigação filosófica, também se verifica no seu interior uma forte contracorrente ao paradigma científico que busca enfatizar as limitações da ciência (particularmente, da explicação causal) na investigação de questões de valor humano – corrente de argumentação sustentada tanto pelo último Wittgenstein como por Charles Taylor, ainda que de diferentes maneiras. Conforme já sugerimos, a

filosofia analítica é muito mais bem definida como um método de argumentação do que como uma doutrina; e os métodos de argumentação utilizados pelos filósofos analíticos não necessitam recorrer à ciência para a sua justificação. Muito mais do que um sintoma da tirania da ciência, a filosofia analítica oferece justamente o instrumental necessário para a discussão dos méritos e limitações da explicação científica. Em segundo lugar, a existência de questões de caráter eticamente neutro não representa uma ameaça à condução de uma investigação ética. Ao contrário, a investigação ética com certeza se beneficia da delimitação precisa de questões de natureza não-ética, para as quais é fundamental a demarcação geral dos limites entre o ético e o epistemológico. Os filósofos continentais resistem sem razão a essa distinção, indispensável à investigação ética por eles considerada como a essência da filosofia.

A crítica ética da modernidade é promovida por meio de uma teorização do cinema como modelo ou processo regulador do conhecimento e/ou da crítica do conhecimento

O que é específico à teoria do cinema informada pela filosofia continental são os modos como o cinema é associado à crítica da epistemologia. Essa teorização é elaborada em duas etapas distintas, porém relacionadas. Na primeira, uma filosofia que aspira à condição de arte modernista vislumbra no cinema uma forma de expressão utilizável como modelo para a idéia de conhecimento e de sua crítica. Essa forma de conceber o cinema tem uma motivação filosófica e outra cinematográfica. O conhecimento, na epistemologia cartesiana e pós-cartesiana, é pensado em termos de metáforas visuais; logo, o uso do cinema como modelo para a epistemologia envolve apenas a aplicação, ao meio cinema, de metáforas visuais já existentes. O procedimento é estimulado pelo caráter intensamente realista do cinema, sempre apontado pelos teóricos – seja este entendido em termos de semelhança icônica ou indicialidade (relação causal entre objeto e imagem).[40] A segunda maneira de conceber a relação entre o cinema e a idéia de conhecimento conduz esta analogia a uma

[40] Martin Jay faz um apanhado da conexão entre a teoria do cinema e as metáforas visuais da filosofia cartesiana e pós-cartesiana em *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1994).

etapa completamente distinta: a filosofia descobre no cinema um dispositivo social que regula, de modo causal, a operação da consciência. O cinema não mais se modela a partir da idéia de conhecimento, através da convergência entre o meio e as metáforas visuais do conhecimento. Em lugar disso, ele é agora concebido como uma forma de cultura de massa de efeitos perniciosamente manipulatórios, tal como nos escritos de Adorno, ou é celebrado como uma nova forma artística com o potencial não somente de modelar, mas de verdadeiramente engendrar um estado liberado de consciência sem precedentes históricos, como nas formulações mais hiperbólicas dos teóricos de cinema soviéticos ou do pós-68.

É bem verdade que, embora as formulações da representação cinematográfica como analogia para a idéia do conhecimento pareçam fundar-se em uma concepção incoerente de epistemologia, a utilização do dispositivo cinematográfico com o intuito de imaginar a relação entre consciência e mundo não é de todo inconsistente, tendo dado origem, inclusive, a filmes bastante evocativos e imaginativos (na obra de Hollis Frampton e Michael Snow, por exemplo). No entanto, o teórico que toma o cinema como modelo para a idéia de conhecimento, incide facilmente em incoerência quando o modelo para uma proposição filosófica adquire a condição de evidência empírica para a sua verdade: confunde-se a analogia com o exemplo. Tal confusão é um erro particularmente grave, pois representa a combinação de duas falácias: a da exemplificação e a da ambigüidade. A analogia conduz o teórico ao exemplo, que se transforma em elemento de prova para a teoria. Quando a idéia do cinema como modelo para a consciência é associada à da arte modernista como instrumento para a transformação desta, a afirmação que o cinema modela uma determinada relação entre a consciência e o mundo tende a ser formulada de maneira por demais literal. Isso se mostra especialmente verdadeiro para a teoria do cinema do pós-68, na qual os argumentos de Brecht sobre ilusão e distanciamento são reelaborados dentro do marco da crítica radical da epistemologia, característica da filosofia francesa contemporânea.

Jean-Louis Baudry, em uma formulação de grande influência no desenvolvimento da teoria do cinema, sugere que o cinema coloca o espectador na posição do sujeito transcendental de Husserl. A integridade dessa posição seria assegurada pela impressão que tem o sujeito de apreender o objeto ou a realidade em sua completude, visto que o significante material no cinema – a imagem – é transparente (ou seja, temos a impressão de ver o próprio objeto

representado, e não uma representação sua). Mas, como a imagem é na verdade um significante material, e não a realidade que ela aparenta ser, tanto a "posição" do sujeito transcendental como a realidade que este parece apreender são uma construção. Utilizando a linguagem de Lacan, Baudry afirma que o sujeito transcendental tem um falso reconhecimento de si mesmo na imagem cinematográfica, tal como o sujeito diante da imagem especular. O cinema é um dispositivo que corporifica a fantasia do sujeito de certeza de si próprio e do mundo, sendo também possuidor da capacidade de expor a natureza fictícia do sujeito e do objeto.[41] Para os teóricos do dispositivo, seguidores de Baudry, o cinema pode ser usado tanto de maneira que negue a possibilidade liberadora, pelo emprego de estratégias realistas de narração, perpetuadoras da ilusão de um sujeito unificado e centrado (no cinema clássico); como de modo que concretize o potencial exploratório e expositivo da fissão do sujeito, por meio da utilização de técnicas modernistas como a montagem (na vanguarda).

A formulação de Baudry não apenas repercute as concepções de Brecht sobre a ilusão teatral, como também recupera, em uma linguagem diferente, as críticas de Adorno ao cinema comercial, como meio que aliena as massas em função de sua forma, e que é emblemático do modo como a "lógica identitária" permeia a esfera social com vistas à produção de uma população incapaz de distinguir entre ilusão e realidade. Portanto, as mesmas propriedades do meio cinema que são responsáveis pelo engendramento da ilusão podem também ter uma função emancipatória. O argumento, no entanto, é incoerente, tal como foi demonstrado extensivamente por Noël Carroll.[42] A teoria semiótica da ilusão é falsa: as representações em geral – e não apenas as cinematográficas – não nos induzem à crença de que o que elas representam é real. A afirmação sobre emancipação é autocontraditória, pois, na perspectiva de quem teoriza, o sujeito construído na representação é o mesmo que se pretende capaz de reconhecer o caráter real da representação e sua própria natureza de sujeito construído. Se isso é possível, a teoria não pode ser verda-

[41] Ver Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", em Philip Rosen (org.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, trad. Alan Williams (Nova York: Columbia University Press, 1986), pp. 286-289 [edição em português: "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base", em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema* (Rio de Janeiro: Graal, 1983)].

[42] Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (Nova York: Columbia University Press, 1988).

deira. A teoria do cinema que busca associar a crítica da epistemologia a uma crítica da modernidade, de um modo que se pretenda mais do que meramente metafórico, está, portanto, equivocada. Está baseada em uma profunda superestimação do poder da representação que indica uma verdadeira incompreensão do modo como esta age (tanto positiva como negativamente) sobre a cognição.

A reflexão pós-modernista sobre cinema reproduz as mesmas confusões que caracterizam o pensamento modernista sobre cinema. Para alguns teóricos contemporâneos influenciados pela crítica da epistemologia, as imagens permeiam o cotidiano de uma tal forma que não mais é possível a distinção (fundamental tanto para a crítica eticamente informada, quanto para a prática de vanguarda) entre o real e o imaginário. Ainda que, para Adorno, "a vida real esteja se tornando indiferenciável dos filmes", em sua obra subsiste uma concepção de como a vida real existe independentemente dos filmes.[43] Contudo, para Jean Baudrillard, influente teórico do pós-moderno, "a própria definição do real torna-se *aquilo de que é possível oferecer uma reprodução equivalente* [...] o real não é apenas o que pode ser reproduzido, mas *aquilo que já-sempre foi reproduzido*: o hiper-real".[44] O "já-sempre" é utilizado aqui como um tropo para desdenhar da possibilidade de que as representações possam ter qualquer relação que seja com alguma coisa de exterior a elas mesmas.[45] Tomada ao pé da letra, a asserção de Baudrillard oferece uma aplicação particularmente absurda da falácia argumentativa de que, se o que compreendemos de um fenômeno é mediado pela sua representação, então o fenômeno em si é meramente um efeito dessa representação. Esse erro aparece (mais uma vez) associado à falácia da exemplificação: um ou dois casos em que de fato confundimos representação e realidade são usados como base para uma teoria da natureza da realidade como um todo! Ironicamente, este é um erro de caráter profundamente positivista – a única preocupação é a de se confirmar indutivamente uma

[43] Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of the Enlightenment*, trad. John Cumming (Nova York: Continuum, 1972), p. 126 [edição em português: *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro: Zahar, 1985)].

[44] Jean Baudrillard, *Simulations*, trad. Paul Foss *et al.*, (Nova York: Semiotext(e), 1983), p. 146 [edição em português: *Simulacros e simulações* (Lisboa: Relógio d'Água, 1991)].

[45] Sobre o argumento do "já-sempre", ver Paisley Livingston, *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science* (Ithaca: Cornell University Press), pp. 176-186.

hipótese –, mas um erro seguidamente cometido (como acontece aqui) por autores de uma tradição que se pretende além de uma tal ingenuidade epistêmica.

Assim como Baudrillard, também o filósofo francês Gilles Deleuze concebe o cinema como um simulacro, como uma simulação que desafia qualquer distinção entre o real e as meras representações da realidade. O ponto de partida de Deleuze, no entanto, não é uma caracterização dos efeitos sociais de um dispositivo, como em Baudrillard, mas a idéia de que o cinema é utilizável como modelo para a crítica da epistemologia. Porém, em contraste com a teoria contemporânea do cinema que recorre à fenomenologia transcendental e à psicanálise, Deleuze propõe uma interpretação materialista da filosofia de Bergson. Como Husserl, Bergson confronta o problema do ceticismo a que dá origem o cartesianismo, mas, diversamente de Husserl, ele oferece uma concepção alternativa de realidade – a *durée* temporal que engloba tanto o pensamento como a substância. Deleuze utiliza Bergson para desafiar qualquer teoria da imagem como uma forma de ilusão, pois, conforme ele sustenta, a realidade espacial e a imagem ou o pensamento que dela possuímos são uma única e mesma coisa. Por sua capacidade de produzir plenamente qualquer *continuum* espaço-temporal imaginado, o cinema mostra-se idêntico à realidade concebida em termos bergsonianos: ele opera como modelo para um universo bergsoniano. Mas o cinema, para ele, não se limita a isso. Como muitos de seus predecessores modernistas, Deleuze preocupa-se com a idéia de que o cinema surge em um momento histórico particular. O cinema, para ele, produz "sua própria evidência" da realidade tal como descrita por Bergson.[46] Essa afirmação, no entanto, é indefensável, por confundir, mais uma vez, analogia com exemplo. E, sem ela, a teoria de Deleuze, fundada tão enfaticamente no bergsonismo, reduz-se a uma mera curiosidade.

Mais do que as falhas conceituais dessas teorias, o que mais surpreende na filosofia continental levada ao cinema é o modo como proposições de uma extraordinária abrangência, referentes à finalidade da epistemologia, à construção do sujeito, ou teses sobre a natureza última dos elementos constitutivos da realidade, possam basear-se em um único aspecto do cinema: a natureza

[46] Gilles Deleuze, *Cinema I: the Movement Image*, trad. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 56 [edição em português: *Cinema 1: a imagem-movimento* (São Paulo: Brasiliense, 1985)].

causal ou indexical da imagem fotográfica. Isso ocorre como se neste ponto encontrássemos a solução para toda e qualquer questão significativa que se possa indagar a respeito do cinema (e mesmo sobre a modernidade e o conhecimento em geral). Mas esse aspecto da representação cinematográfica apenas desfruta de um prestígio teórico tão grande em razão dos pressupostos filosóficos que, sobre ele, se fazem operar. Abandonados esses pressupostos – como sustentamos que eles devam ser –, o lugar da indexicalidade em nossa compreensão da representação cinematográfica transforma-se, apenas, em mais uma questão a ser investigada. E, acima de tudo, torna-se clara a existência de um amplo número de questões sobre a natureza do cinema e das nossas respostas a ele que simplesmente não tem nenhuma ligação com o caráter causal ou indexical da imagem fotográfica; e tampouco (antecipando a futura direção desses argumentos) com seu caráter digital.

Ciência, significação e racionalidade

Como já vimos, diversos autores da tradição analítica manifestam enorme consideração pela ciência, compreendendo-a, acima de tudo, como um recurso e um modelo de prática, e não como uma prática redutora, pérfida e/ou etnocêntrica. Mas é preciso registrar a grande distância que separa a ciência estimada por muitos filósofos analíticos da sua descrição caricatural encontrada em boa parte da teoria da cultura e do cinema. Mais uma vez, referimo-nos a dois dos grandes bichos-papões que assombram as páginas de muitas obras teóricas influenciadas pela filosofia continental: o empiricismo e o positivismo. É notável como, para muitos teóricos, a filosofia analítica pode ser reduzida ao positivismo lógico – doutrina que foi alvo de intensos ataques tão logo foi divulgada, nos anos 1920 e 1930, e cujo princípio central há muito é reconhecido como auto-refutante por outros filósofos da tradição analítica.[47] Os filósofos da ciência, desde então, têm demonstrado, de várias formas, como a ciência é uma matéria muito mais complexa do que a mera acumulação indutiva de fatos verificáveis independentemente – sem, no entanto, sugerir,

[47] T. W. Adorno *et al.*, *The Positivist Dispute in German Sociology* (Londres: Heinemann, 1976), é um ótimo exemplo de uma interpretação a tal ponto imprecisa do termo "positivismo" que permite a sua utilização para caracterizar a obra de um dos primeiros críticos do positivismo lógico, Karl Popper.

que não haja diferenças entre conhecimento e prática científica e os de outra espécie.

Há espaço aqui para discutir apenas alguns desses desenvolvimentos. O mais conhecido, talvez, seja a noção de falsificação de Karl Popper – o argumento de que a ciência não avança por meio (ou exclusivamente por meio) da confirmação indutiva, mas sim por meio da falsificação de hipóteses. A validade de uma hipótese científica é função simultaneamente da possibilidade de falsificá-la, embora permanecendo não-falsificada. Popper considera uma hipótese apoiada em evidência como "corroborada", uma noção mais branda que a de "confirmação". Outros importantes argumentos de Popper dizem respeito à "teoria da dependência" das proposições de observação, à observação em si e do experimento; e à "subdeterminação" da teoria pelos dados. Todas, à sua maneira, apontam para o papel construtivo dos modelos e pressupostos teóricos na prática experimental, e para o fato de que os dados simplesmente não se acumulam independentemente do "equipamento" utilizado pelos cientistas ("equipamento" em um sentido mais amplo: os conceitos teóricos e também os instrumentais tecnológicos). Como sugere John Hyman, "A metáfora e a analogia são o cadafalso da ciência".[48]

Além disso, poucos hoje questionariam a idéia de que a ciência não opera inteiramente livre de determinantes sociais e políticas – em geral históricas. A questão que se coloca é até que ponto esses aspectos sociais e políticos afetam os conceitos, práticas e objetivos da pesquisa científica. O fato de que muitas descobertas da ciência possam ter sido, realmente, orientadas e viabilizadas por objetivos imperialistas e militares torna a todas as teorias científicas em si igualmente contingentes ou "construídas socialmente"? O "contexto da descoberta" pode ser mantido apartado do "contexto de justificação"? Alguns filósofos – os construtivistas sociais – sustentam que o contexto de descoberta não é, por princípio, separável da epistemologia da ciência ou das normas de justificação. Em nosso entendimento, essa é uma perspectiva

[48] John Hyman, *The Imitation of Nature* (Oxford: Blackwell, 1989), p. 1. Uma visão introdutória dos conceitos de filosofia da ciência aqui citados pode ser encontrada em A. F. Chalmers, *What is this Thing Called Science?* (2ª ed. Buckingham: Open University Press, 1982). Sobre a dependência teórica da observação, ver N. R. Hanson, *Patterns of Discovery* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958); e, sobre a dependência teórica dos enunciados observacionais, ver Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery* (Londres: Hutchinson, 1959) [edição em português: *A lógica da pesquisa científica* (São Paulo: Cultrix, 1989); versão original alemã, 1935].

relativista insustentável. O construtivismo social – e, de modo mais geral, a sociologia da ciência – chama a atenção a um conjunto de fenômenos importantes: as forças sociais que determinam a distribuição dos recursos de pesquisa e, logo, a priorização de certos problemas; o modo como a aplicação de normas epistêmicas pode ser corrompida em situações particulares (por exemplo, quando a conveniência política de um certo resultado afeta a condução e a interpretação da pesquisa);[49] e, de modo mais geral, o fato de que não é apenas a verdade ou a plausibilidade das proposições científicas que determinam a sua aceitação. Mas, se as normas epistemológicas de aceitação são inteiramente relativas à aceitabilidade social e à conveniência política, podemos ir ao encontro de Paisley Livingston quanto pergunta: "Então devemos pensar que os aviões são capazes de voar apenas por serem úteis ao comércio e à guerra?"[50] Além disso, questões epistemológicas imediatamente se recolocam, orientadas pelas afirmações dos próprios construtivistas sociais. Por todas as razões acima citadas, a sociologia da ciência deve ser levada em conta, mas ela é, na verdade, distinta da epistemologia, não tendo de forma alguma a capacidade para substituí-la. De toda maneira, o que deve ser salientado é que os filósofos da tradição analítica propõem, a respeito do tema, um conjunto bastante diversificado de perspectivas – inclusive as construtivistas sociais.[51]

Pode parecer surpreendente descobrir que vários filósofos na tradição analítica abandonam um comprometimento com o "realismo" em sua visão de ciência, em favor de uma perspectiva instrumental. "Realismo", aqui, refere-se ao pressuposto ontológico de que os itens observáveis da experiência comum existem, e de que essa existência independe de nossa experiência ou apreensão mental. O "realismo científico" é uma doutrina específica que reivindica a existência de entidades científicas não-observáveis, e que sua existência independe de nossa mente. O "instrumentalismo", em contraste, de-

[49] Ver, por exemplo, a investigação de Willard Rowland sobre o modo como os resultados das pesquisas de audiência sobre a violência na televisão são manipulados pelas agendas tanto das redes de televisão como do governo, em *The Politics of TV Violence: Policy Uses of Communication Research* (Beverly Hills: Sage, 1983).

[50] Paisley Livingston, *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*, cit., p. 77.

[51] Uma das obras fundadoras do construtivismo social na filosofia da ciência foi, evidentemente, a de Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: Chicago University Press, 1962) [edição em português: *A estrutura das revoluções científicas* (São Paulo: Perspectiva, 1998)]. Para um exemplo mais recente e mais radical, ver David Bloor, *Knowledge and Social Imagery* (Londres: RKP, 1976). Para um comentário crítico, ver Paisley Livingston, *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*, cit., pp. 67-79.

signa a crença anti-realista de que as teorias e conceitos da ciência são simples ferramentas ou "ficções convenientes"[52] que operam relativamente bem em nossas tentativas de predizer e manipular o mundo físico. De uma forma ainda mais radical, alguns filósofos da linguagem de grande destaque, como Michael Dummett e Hilary Putnam, investem contra o realismo de modo mais geral (o realismo "metafísico", do "senso comum", ou "natural"). Isso não bastasse, alguns autores ainda postulam que o positivismo lógico, muito mais que uma manifestação extrema de empiricismo ou de realismo ingênuo, é na verdade uma doutrina profundamente (veladamente) anti-realista.[53] A postura da tradição analítica com respeito à ciência é, enfim, bastante complexa e sofisticada, guardando pouca semelhança com o grotesco positivismo tão freqüentemente usado como justificativa para atacá-la.[54]

O objetivo dessa discussão da filosofia da ciência pós-positivista é salientar sua variedade e sofisticação. Os autores que modelam a teoria do cinema sobre uma prática filosófica "naturalizada" – que se apresenta, por sua vez, como um elemento da ciência natural – raramente são culpados da ingenuidade epistêmica da qual freqüentemente são acusados. Mas, conforme já sugerimos, isso não significa que a proposição da teoria do cinema como uma ciência – e, especialmente, como uma ciência natural – não possa ser questionada. Central a esse questionamento é a idéia de que grande parte da teoria do cinema – e a totalidade da crítica cinematográfica – está relacionada a precupações com o significado e a avaliação humanística do cinema, e que a metodologia científica é simplesmente inadequada para o exame dessas questões. As preocupações da teoria do cinema se localizariam então nos domínios da ética e da estética. E, embora a ciência ocorra em um contexto de interesses humanos e proponha questões de valor, seu objetivo é uma descrição e explicação neutra do mundo natural (por mais que essa neutralidade seja qualificada pelas considerações aqui discutidas). Dificilmente a ciência poderia servir de modelo a uma prática cujo conteúdo ou objeto explícito são questões de significado e de avaliação.

---

[52] A. Chalmers, *What is this Thing Called Science?*, cit., p. 147.

[53] Michael Devitt & Kim Sterelny, *Language and Reality*, cit., p. 190; e Ian Hacking, *Representing and Intervening*, cap. 3 (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

[54] Noël Carroll oferece uma série de observações incisivas e pertinentes sobre os temas da verdade, da evidência e do empiricismo e, de modo geral, sobre o valor dos debates na filosofia da ciência pós-positivista para a teoria do cinema em seu ensaio introdutório em David Bordwell & Noël Carroll (orgs.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, cit., pp. 37-70.

Charles Taylor sustentou esse ponto de vista argumentando que os humanos distinguem-se dos demais animais por seu aspecto "auto-interpretativo": uma grande parte de sua realidade é constituída por interpretações culturalmente informadas de si mesmos e de seus pares.[55] De acordo com Taylor, isso restringe o potencial explicativo das ciências naturais, pois esta, na medida em que aspira a uma descrição do mundo "independente da experiência", mostra-se incapaz de responder pelos fenômenos "dependentes da experiência" – caso das emoções complexas, como a vergonha, por exemplo. Nesse sentido, a linguagem da ciência é incapaz de compreender o significado das crenças, emoções, valores e práticas humanas. Suas possibilidades se limitam a uma descrição dos estados físicos (os estados cerebrais, por exemplo) correspondentes a essas experiências, o que não é equivalente a uma descrição das experiências como experiências. O importante, porém, é que Taylor demonstra que esse argumento contra o naturalismo não conduz obrigatoriamente à adesão a um forte relativismo conceitual ou ético. Ele é tão crítico das pretensões totalizantes do naturalismo como as de um "relativismo debilitante".[56] Isso está claro em sua discussão simpática, porém crítica, de Foucault, que já mencionamos. Taylor evita assim a falsa dicotomia entre, de um lado, um comprometimento exclusivo com a ciência natural como modelo para todo o conhecimento e, de outro, uma completa rejeição da ciência, com a adoção do ponto de vista cético desconstrutivista, e do beletrismo pós-estruturalista. Sua obra pode servir como modelo para uma crítica politizada da cultura cinematográfica, estabelecendo um contraponto entre os perigos do insidioso etnocentrismo (em relação ao qual os estudos de cinema estão bastante conscientes) com uma consciência dos absurdos do relativismo (em relação ao qual os estudos de cinema estão absolutamente carentes).*

Em outro contexto, Karen Hanson desafiou frontalmente a utilização da ciência como modelo para a teoria do cinema, embora reconhecendo que

---

[55] Charles Taylor, "Self-Interpreting Animals", em *Human Agency and Language, Philosophical Papers I* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 47. Os argumentos mencionados foram propostos por Daniel Dennett, Thomas Nagel e John Searle.

[56] Charles Taylor, "Understanding and Ethnocentricity", em *Philosophy and the Human Sciences*, cit., p. 131.

* Sobre dilemas entre "naturalismo" e "cientificismo", ver os seguintes ensaios em *Film Theory and Philosophy*, cit.: Hector Rodriguez, "Ideology and Film Culture"; George Wilson, "On Film Narrative and Narrative Meaning"; e Jennifer Hammet, "The Ideological Impediment: Epistemology, Feminism and Film Theory" (N. do O.).

muitos aspectos fundamentais de argumentos filosóficos, considerados de caráter científico – por exemplo, a argumentação rigorosa, a atenção à evidência em contrário –, são, na verdade, compartilhados por outros domínios do pensamento não preocupados com a explicação causal, com a produção de leis e a predição. Citando William James, Hanson identifica esse impulso filosófico com uma "paixão pela distinção [...] fidelidade à clareza e integridade da percepção, uma aversão a esquemas imprecisos e identificações vagas [...]"[57] Hanson, em outras palavras, é um dos muitos autores que, embora distinguindo a filosofia da ciência, reconhecem que muito do que se considera como uma boa prática científica o é também em outros esforços relacionados diretamente à questão do valor. Postular que muitas das questões da teoria do cinema não podem ser abordadas em bases semelhantes às das ciências naturais não equivale a se colocar contra o raciocínio claro e preciso.

Em resposta ao argumento de Hanson, pode-se apontar para a possibilidade de uma "ética" e de uma "estética" naturalizadas, realçando-se as contribuições que as ciências podem prestar nos seguintes domínios: argumentos evolucionistas sobre as origens e a função da moralidade, ou argumentos psicológicos sobre nossa percepção da forma, movimento, cor, som, etc. Mas seria um erro grave, próximo ao "erro categórico" de Rylean, imaginar que essas teorias poderiam, de alguma forma, substituir a produção de juízos de valor entre sistemas de valor ou internamente a estes. Ou seja: podemos aprender com os psicólogos da percepção sobre os efeitos da montagem rápida ou do estilo de imagens tremidas da "steadicamera", por exemplo, mas isso dificilmente servirá como subsídio para uma avaliação dos filmes que se utilizam dessas técnicas.[58] O conhecimento científico pode informar, mas jamais produzir juízos estéticos, da mesma forma como não pode tomar decisões políticas. A "teoria do cinema" – e a filosofia do cinema – abarca imensa variedade de questões. Pode, portanto, recorrer legitimamente aos métodos da prática

[57] James, citado em Karen Hanson, "Provocations and Justifications of Film", em Cynthia A. Freeland & Thomas E. Wartenberg (orgs.), *Philosophy and Film*, cit., p. 45. Ver também Susan Haack, *Evidence and Inquiry: Towards Reconstruction in Epistemology*, cit., p. 137.

[58] A pesquisa científica poderia até estabelecer determinadas atrações e aversões inatas por certos tipos de experiência perceptiva e cognitiva, mas é muito improvável que estas sejam suficientes para explicar a enorme diversidade de formas e de critérios de avaliação estética que a história da humanidade tem produzido. Oferecer uma explicação evolucionista para os fundamentos da experiência estética ou moral é uma coisa; oferecê-la como base para critérios estéticos e morais específicos é outra bastante diferente.

das ciências naturais ou sociais, assim como aos da investigação conceitual e da teoria do valor. O que define a "teoria do cinema" é um objeto empírico de estudo, e não um aspecto qualquer de sua natureza ou de seus usos.[59] O que não se pode tolerar é a tentativa de unificar todas as práticas utilizadas para investigar esse objeto empírico sob uma mesma rubrica, seja esta a de "ciência" ou qualquer outra.

Para alguns, essa posição faz ainda demasiadas concessões à ciência (certos relativistas conceituais e culturalistas radicais consideram a ciência uma simples prática, culturalmente específica, com nenhuma prerrogativa particular com respeito ao conhecimento).[60] Esse relativismo encontra óbvias dificuldades para explicar os diferentes graus de sucesso, na manipulação do mundo físico, entre ciências como a física e sistemas de crença não-científicos como a astrologia. Além disso, como vimos em nossas discussões de Derrida e Foucault, o relativismo é também auto-refutante na medida em que rejeita alegações de conhecimento e juízos éticos. Em lugar de retornarmos a essas questões, no entanto, poderíamos indagar se os objetivos subjacentes a esse relativismo são de fato mais bem servidos pelo próprio relativismo (em repetição à questão já colocada com relação à teoria do cinema de inspiração continental). O relativismo tem como motivação um desejo de respeito à diferença e à variedade cultural, e de oposição ao arrogante e triunfalista modernismo que se considera superior à cultura tradicional ou "primitiva". Mas há fortes argumentos apontando para a existência de normas não-relativas ou interculturais de ação, racionalidade e personalidade, que, no entanto, respeitam a complexidade das diferentes situações culturais. As preocupações do relativismo, em outras palavras, são na verdade muito mais servidas por uma moldura básica, universal, de ação e racionalidade. Poderíamos dizer que é somente com o reconhecimento de tais normas que é possível evitar o desprezo por culturas radicalmente distintas da nossa, qualificando-as como irracionais, inescrutáveis ou como um "outro" irredutível. Questões como essas têm sido cruciais para o desenvolvimento da emergente teoria analítica do cinema, que recorre, nesse sentido, a argumentos da teoria do discurso e do

[59] Sobre o contraste entre objeto ou "problema" empírico e a teoria de caráter doutrinário, ver David Bordwell, "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria", nesta coletânea.

[60] Ver, por exemplo, Steve Fuller, *Philosophy, Rhetoric, and the End of Knowledge: the Coming of Science and Technology Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1993); e D. Bloor, *Knowledge and Social Imagery*, cit.

pragmatismo lingüístico, da psicologia filosófica, das teorias da racionalidade e da identidade pessoal.

Conceitos e argumentos formulados pelas teorias dos atos de fala de John Searle e Paul Grice estão em grande evidência nas discussões sobre a produção documentária e não-ficcional. Noël Carroll, Carl Plantinga e Trevor Ponech desenvolveram abordagens do documentário que o definem como um tipo específico de "enunciação" (toda e qualquer ação praticada com intenção expressiva ou comunicativa) que pretende fazer-se valer como uma asserção direta ou verdadeira sobre a realidade (em contraste com outro tipo de enunciação, com a qual nos entretemos como ficção).[61] Todos os três autores são motivados pela incapacidade das abordagens puramente textuais (baseadas nos aspectos estruturais e/ou estilísticos dos filmes, sem levar em conta o contexto de intenção ou de recepção) para explicar nossas diferentes atitudes para com documentários e filmes de ficção e nossa habilidade para identificar um documentário, sem que haja um apelo implícito à intenção de um agente. Um contexto pragmático também tem sido empregado por Gregorie Currie, mais uma vez desenvolvendo e adaptando conceitos formulados por Grice.[62]

O conceito de "intencionalidade" – a qualidade "direta" ou propositiva da cognição – encontrado no interior da teoria dos atos de fala é também um ingrediente central nas teorias da ação racional. Mesmo que a "racionalidade" seja outro conceito atacado, como sendo apenas um item da ideologia patriarcal e etnocêntrica do imperialismo cultural ocidental, Paisley Livingston tem oferecido argumentos persuasivos com respeito à inevitabilidade de uma "heurística básica do raciocínio prático" para a compreensão da ação humana em geral. Para a heurística, sempre agimos com base no pressuposto de que as ações dos outros agentes humanos podem ser explicadas em termos das crenças e desejos (estados motivacionais) por eles possuídos. Essa heurística é falível em dois sentidos: as ações podem tanto se mostrar irracionais como não-racionais (por exemplo, o produto de algum processo puramente orgânico, como um aneurisma, em lugar de um estado intencional). Mas nosso pon-

---

[61] Ver Carl Plantinga, *Rethoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); Trevor Ponech, "What is Non Fiction Cinema", em *Film Theory and Philosophy*, cit. [e Noël Carroll, "Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual", no volume II desta coletânea].

[62] Gregory Currie, *The Nature of Fiction* (Nova York: Cambridge University Press, 1990), e *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (Nova York: Cambridge University Press, 1995).

to de partida é a assunção de um princípio racional de explicação, em lugar de um princípio não-racional ou irracional (o qual, evidentemente, pode ser definido apenas tendo ao fundo a noção de racionalidade). A racionalidade assumida aqui não é, porém, a racionalidade perfeita das teorias do cálculo lógico ou econômico, mas uma racionalidade "delimitada e mínima", operante no contexto das limitações cognitivas humanas.

A compreensão desse último aspecto é fundamental. Para a análise de culturas não-ocidentais, por exemplo, a heurística da racionalidade prática, longe de perder sua utilidade, mostra-se ainda mais relevante. Para entender o que poderia ser facilmente descartado como um comportamento irracional, é preciso descobrir o sistema social de crenças, valores e motivações relacionadas no qual esse comportamento é observado – ou seja, os elementos constitutivos da heurística do raciocínio prático. E isso é válido também para os artefatos simbólicos da cultura, como as narrativas, pois o entendimento das ações dos personagens em termos de raciocínio prático é essencial para uma boa compreensão das narrativas.[63] Por que Soma grita sem parar com um bastão de madeira enrolado em um pano, quando carregado por dois companheiros no filme *Yeelen* (1987), de Solomani Sise? Porque ele deseja encontrar seu filho e acredita que o Bastão mágico o auxiliará nessa tarefa. Como indicam os letreiros de abertura do filme, a crença no poder dos bastões mágicos "para encontrar o que foi perdido" é um lugar-comum na casta de elite da sociedade Bambaran à qual ele pertence. Obviamente, isso não implica que inexistam situações em que uma ação possa ser explicada por uma lesão cerebral, ou pela subversão do raciocínio do agente por algum processo mental inconsciente. Mas nosso ponto de partida é uma heurística do raciocínio prático, e em grande parte dos casos não é preciso recorrer a formas não-racionais de explicação.

Duas objeções a esse argumento podem ser facilmente respondidas. A primeira é que qualquer referência à "intencionalidade", no que diz respeito a obras literárias ou cinematográficas, reintroduz a "falácia intencional".[64] Nosso ponto aqui, no entanto, é que a atenção aos atos intencionais e racionais que levam à produção de um texto é um dos aspectos necessários para a sua

[63] Paisley Livingston, *Literature and Rationality: Ideas of Agency in Theory and Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 8 e 54.

[64] Em seu ensaio sobre a falácia intencional, W. K. Wimsatt e Monroe Beardsley propõem que "o desígnio ou intenção do autor não está ao alcance nem é recomendável para o julgamento de uma

completa compreensão, o que não significa que estes sejam suficientes para tal compreensão. Sentidos não-intencionais seguem sem dúvida podendo ser reconhecidos em uma obra – e muitas vezes são, na verdade, cruciais. A segunda objeção é que muito do peso explicativo desses atos é colocado sobre um momento isolado da deliberação intencional, como se esses estados intencionais discretos não estivessem inseridos dentro de sistemas mais amplos dos desejos, crenças e atitudes, tanto do indivíduo como da sociedade. Essa objeção tem sido uma das justificativas para as contextualizações antiintencionais da compreensão literária e cultural: o sentido não pode ser controlado simplesmente pelas intenções de um indivíduo, e por isso é preciso buscar em outros elementos a compreensão da dinâmica cultural.[65]

Uma resposta bastante distinta às limitações inerentes ao exame de estados intencionais isolados ou discretos é sugerida por Livingston e Ponech, a partir da obra de Michael Bratman e Jon Elster.[66] Admitindo que análises de ações isoladas e recortadas temporalmente de agentes humanos são demasiadamente abstratas e idealizadas – postulando, de maneira implausível, "agentes que estão sempre começando do nada em suas deliberações" –,[67] eles propõem que as ações individuais devam ser consideradas no contexto de múltiplos objetivos e planos que o agente possa ter (sejam ocultos ou manifestos, de curto ou longo prazo, neutros ou politizados), os quais podem se complementar ou conflitar uns com os outros em vários graus. Além disso, as ações são freqüentemente "estratégicas" (ou seja, praticadas à luz de juízos sobre as prováveis reações dos demais agentes) e coletivas. Por fim, eles reconhecem que também as atividades dos leitores e espectadores devam ser analisadas em termos de seu raciocínio prático, contemplando todos os fatores complicadores recém-mencionados.

Na maior parte deste ensaio, preocupamo-nos com a descrição dos métodos, debates e princípios da filosofia analítica, referindo-nos apenas ocasio-

---

obra literária", "The Intentional Fallacy", em W. K. Wimsatt & Monroe Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Londres: Methuen, 1954), p. 3.

[65] Como sugerem Wimsatt e Beardsley, em uma frase que não estaria totalmente fora de lugar em um contexto pós-estruturalista: "O poema não é nem do crítico nem do autor (ele se liberta do autor em sua origem e circula pelo mundo para além de seu poder 'intencional' ou de controle)" (*ibid.*, p. 5).

[66] Michael Bratman, *Intentions, Plans, and Practical Reasoning* (Cambridge: Harvard University Press, 1987); e Jon Elster, *Sour Grapes: Studies in the Subversion of Rationality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

[67] Michael Bratman, *Intentions, Plans, and Practical Reasoning*, cit., p. 29, *apud* Paisley Livingston, *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*, cit., p. 43.

nalmente às contribuições que esta vem oferecendo à teoria do cinema. Em parte, isso se deve ao fato de que, até o momento, relativamente poucas têm sido essas contribuições. Para a maioria dos acadêmicos das áreas de cinema, mídia e estudos culturais a filosofia analítica é ainda um território desconhecido. E, como seguidamente ocorre com relação ao desconhecido, seus habitantes têm sido representados de forma equivocada ou simplista. O objetivo central deste ensaio foi, portanto, o de expor essa verdadeira xenofobia intelectual. Outra conseqüência do preconceito para com a filosofia analítica é um exagerado senso de purismo com respeito tanto à tradição continental como à analítica [...] Nesse sentido, a obra de Taylor é bastante instrutiva. Apesar de tudo o que já se disse a respeito, a imagem de um contraste, mutuamente exclusivo, entre filosofia analítica e continental, como retrato da filosofia ocidental do passado e do presente, é de modo geral enganosa e inadequada. Membros de cada tradição sistematicamente se aventuram no território da outra, em busca de descobertas e intuições úteis ou esclarecedoras (e também de inevitáveis provocações). Essas interseções incluem ainda esforços mais ambiciosos de exposição de argumentos especulativos dos filósofos continentais em um estilo analítico: os exemplos incluem as visitações de Taylor às obras de Heidegger, Hegel, Gadamer e Foucault; as de G. A. Cohen e John Elster à de Marx; as de Ivan Soll à de Nietzsche; e as de Samuel Wheeler à de Derrida. Também devemos citar a ambiciosa síntese de várias perspectivas analíticas e continentais a respeito da linguagem na obra de Charles Altieri e, mais próxima a nós, a obra de Alan Casebier sobre fenomenologia husserliana e cinema, que oferece uma concepção do pensamento de Husserl bastante diversa da que tem sido mais influente em teoria do cinema.* Por fim, alguns autores começam a apontar paralelos históricos entre as duas tradições filosóficas. Michael Dummett, por exemplo, escreveu que "as raízes da filosofia analítica [...] são as *mesmas* da escola fenomenológica, a qual, para muitos, parece ser a antítese da analítica, ou do que eles entendem como filosofia 'anglo-americana'".[68] Sua análise se centra tanto sobre os interesses filosóficos convergentes, como sobre os percursos diferenciados de desenvolvimento das obras de Frege e Husserl.

---

* Ver Alan Casebier, *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991) (N. do O.).

[68] Michael Dummett, *Origins of Analytical Philosophy* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), p. IX. Nesse sentido, Dummett aponta para a contribuição de filósofos não-anglófonos à tradição analítica, e para o fato de que muitas das figuras centrais na ascensão da filosofia analítica escreveram

Pudemos observar que a filosofia analítica é freqüentemente concebida, pelos acadêmicos das áreas de cinema, mídia e cultura, como uma disciplina pedante e conservadora, em contraste com a riqueza imaginativa e o foco moral e ideológico de grande parte do pensamento continental. A bem da verdade, o que a tradição analítica procura estimular é o exercício rigoroso do pensamento, e enfatizamos o quanto essa virtude é importante em tempos nos quais o discurso crítico nas humanidades é tão freqüentemente regido pelo sofisma, pelo dogma e pelo desleixo. Mas o pensamento analítico não é sinônimo de conservadorismo político, tampouco falta aos filósofos analíticos imaginação. Muito pelo contrário, a tradição analítica é rica e variada: a caixa de ferramentas analítica oferece não apenas uma diversidade de instrumentos úteis, mas instrumentos que podem ser e têm sido postos em uso para um grande número de propósitos. Os filósofos analíticos têm examinado uma vasta gama de fenômenos e defendido uma multiplicidade de doutrinas. O objetivo da teoria analítica do cinema não é o de postar-se contra as buscas ou reivindicações de nenhuma intuição particular ou doutrina, mas o de clamar por um maior grau de rigor na formulação destas. O seu propósito não é o de sugerir a exclusão de certas posições, mas o de assegurar que toda posição assumida seja formulada de modo que possa ser claramente contestada.

em alemão, e não em inglês. Em um comentário crítico sobre o ponto de vista de Dummett, Ray Monk sugere que este, ao colocar demasiada ênfase na "virada lingüística", apenas substitui uma versão simplificada da história intelectual da filosofia analítica por outra. De todo modo, Monk concorda com a afirmação de Dummett de que as raízes germânicas da tradição analítica não têm sido adequadamente reconhecidas. Ver Ray Monk, "Bertrand Russell's Brainchild; Analytic Philosophy: its Conception and Birth", em *Radical Philosophy*, nº 78, jul.-ago. de 1996, pp. 2-5.

Temores fictícios*

Kendall Walton

> A trama [de uma tragédia] deve ser estruturada [...] de modo que faça com que aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos estremeça de medo e se compadeça ante o que acontece: isto é o que se experimenta ao escutar a trama de Édipo.
>
> Aristóteles
> *A poética*

I

Charles está assistindo a um filme de terror sobre uma gosma verde horrível. Ele se encolhe em sua poltrona, enquanto a gosma vai rastejando lenta, mas invencível, pelo chão, destruindo o que encontra pelo caminho. Logo uma cabeça sebosa se ergue da massa ondulante, e dois olhos efervescentes perscrutam ao redor, finalmente se fixando sobre a câmera. A gosma, tomando velocidade, passa a rastejar em uma nova direção, vindo diretamente sobre os espectadores. Charles solta um grito e se agarra desesperadamente à poltrona. Mais tarde, ainda tremendo, ele confessa que ficou "aterrorizado" com a gosma. Será que ficou mesmo?

Essa pergunta faz parte de uma discussão mais ampla sobre quanto os mundos ficcionais são "distantes" do mundo real. Há uma barreira muito bem definida que impede interações *físicas* entre mundos ficcionais e mundo real. Os espectadores de uma peça estão impedidos de socorrer uma heroína em dificuldades. Charles não pode conter a gosma, nem mesmo coletar uma

---

* Título original "Fearing Fictions", em *The Journal of Philosophy*, vol. LXXV, nº 1, janeiro de 1978, pp. 5-27. Tradução Fernando Mascarello.

amostra dela para levar a um laboratório.[1] Mas essa barreira parece ser psicologicamente transparente, como o caso de Charles vem dramaticamente ilustrar. Ao que parece, as pessoas reais são capazes de ter e freqüentemente têm atitudes psicológicas diante de entidades puramente ficcionais, apesar da impossibilidade da intervenção física. Assim, os leitores ou espectadores odeiam Iago, preocupam-se com Tom Sawyer e Becky perdidos na caverna, têm pena de Willy Loman, invejam o Super-homem – e Charles sente medo da gosma.

Mas eu sou um cético. É bem verdade que nos deixamos envolver pelas histórias e, muitas vezes, ficamos "envolvidos emocionalmente" quando lemos romances ou assistimos a peças ou filmes. Mas explicar esse envolvimento como sendo relativo ao fato de termos atitudes psicológicas diante de entidades ficcionais é, em meu entender, tolerar o mistério e procurar confusão. Oferecerei uma explicação diferente, que, em minha opinião, é muito mais esclarecedora.

Essa discussão é de grande importância porque tem uma relação crucial com a questão básica de como e por que a ficção é importante, por que a consideramos valiosa, e por que não desprezamos filmes, peças e romances como "mera ficção" – não merecedores de uma atenção mais séria. Minhas conclusões neste texto conduzirão a algumas sugestões hipotéticas sobre essa questão básica.

II

A interação física só é possível com algo que efetivamente existe. É por isso que Charles não consegue conter a gosma, e que as pessoas reais, em geral, não conseguem manter contato físico com meras ficções. Mas o fato de a gosma não existir não impede que Charles tenha medo dela. É possível sentir medo de um fantasma ou de um assaltante que não existe, ou de um terremoto que jamais acontecerá.

Mas uma pessoa que tem medo de um assaltante inexistente *acredita* que ele existe, ou que, ao menos, possa existir. Ela acredita estar em perigo, acredita que exista a possibilidade de vir a ser atacada por um assaltante. É

[1] Examino essa barreira em outro ensaio complementar a este, "How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?", em *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37, outono de 1978.

concebível que Charles acredite que esteja ameaçado pela gosma verde. Ele pode tomar o filme por um documentário ao vivo, ou um telejornal em edição extraordinária. Se for assim, nada mais natural que ele esteja com medo.

Mas a situação a que estou me referindo é aquela, mais comum e mais interessante, em que Charles não confunde as coisas dessa forma. Charles sabe perfeitamente bem que a gosma não é real e que ele não está em perigo. Mas será que mesmo assim está com medo? Ele diz estar com medo, e está em um estado que é inegavelmente semelhante, sob alguns aspectos, ao de alguém que está bastante assustado com a possibilidade de que algo real possa lhe acontecer. Seus músculos estão tensos, ele se agarra à poltrona, seus batimentos estão acelerados, e sua adrenalina está alta. Denominemos esse estado fisiológico/psicológico de "quase-medo". Se esse é um medo real (ou um elemento do medo real) é a questão que está aqui em discussão.

O estado de Charles é basicamente diferente daquele de uma pessoa em situação comum de medo. O fato de ele saber perfeitamente que a gosma é uma ficção é uma boa razão, a meu ver, para negarmos que o que ele sente seja medo. Parece-me que um princípio do senso comum que não deveríamos ignorar é que o medo[2] deve ser acompanhado pela crença de que se está em perigo (ou, pelo menos, deve envolver essa crença). Como Charles não acredita estar em perigo, então, segundo essa perspectiva, ele não estaria com medo.

Charles poderia tentar nos convencer de que estava com medo, estremecendo e declarando, de modo dramático, que estava *"realmente apavorado"*. Com isso, ele acentua a intensidade da sua experiência. Mas não precisamos negar que a sua experiência tenha sido intensa. A questão é outra, é a de saber se essa experiência, por intensa que tenha sido, foi efetivamente de medo da gosma. O fato de que Charles e outros a denominem "medo" não nos é conclusivo, ainda que reconheçamos que, ao assim fazê-lo, eles estejam expressando uma verdade. O que é preciso saber, na realidade, é se a afirmação de Charles de que ele estava com medo deve ou não ser tomada literalmente.

Defensores mais sofisticados da alegação de que Charles está com medo poderiam sustentar que ele *efetivamente* acredita que a gosma verde seja real e que represente uma ameaça. No entanto, a bem da verdade, existem razões

[2] Por "medo" me refiro ao medo sentido com relação a si mesmo. É claro que uma pessoa pode sentir medo por outra, sem pensar que ela mesma esteja em perigo. Nesse caso, a pessoa pensa que a outra, por quem ela sente medo, esteja em perigo.

bastante fortes para supormos que Charles sabe que a gosma é tão-somente uma ficção, não representando perigo algum. Do contrário, ele sairia o mais rápido possível do cinema, ligaria para a polícia e tentaria avisar sua família sobre a gosma. Porém, talvez seja *também* verdade que Charles acredite, de algum modo ou "em algum nível", que a gosma seja real e que, de fato, ela represente uma ameaça. Diz-se que, em casos como esse, a pessoa "suspende a sua incredulidade", ou que uma "parte" sua acredita em algo em que uma outra "parte" não acredita, ou que a pessoa vive um estado no qual (quase?) acredita em algo que sabe, no entanto, ser falso. Precisamos verificar o que pode ser feito com essas noções.

Uma das possibilidades é a de que Charles *meio* que acredite que exista um perigo real, estando, literalmente, com pelo menos "meio" medo. Acreditar "pela metade" em alguma coisa significa não ter completa certeza de que ela seja verdadeira, mas também não ter completa certeza de que ela não o seja. Mas Charles não tem *nenhuma* dúvida a respeito de estar ou não na presença de uma gosma real. Se ele acreditasse "pela metade" e estivesse "meio" com medo, *alguma* propensão ele teria a tomar uma atitude. Até mesmo uma crença um tanto hesitante ou uma mera suspeita de que a gosma pudesse ser real faria qualquer pessoa normal pensar seriamente na possibilidade de ligar para a polícia e tentar avisar sua família. Mas Charles nem ao menos cogita de qualquer uma dessas possibilidades. Ele não tem dúvida alguma a respeito da realidade da gosma: ele tem absoluta certeza de que ela não é real.

Além disso, os sintomas de medo que Charles exibe não são sintomas de uma mera suspeita de que a gosma seja real e de um sentimento tímido de "meio" medo. Eles são sintomas da certeza de perigo grave e imediato, e de absoluto terror. O coração de Charles bate violentamente, ele respira com dificuldade e se agarra à poltrona até ficar branco. Esse não é o comportamento de alguém que, a princípio, sabe que está em segurança, embora possa ter alguma dúvida. Se isso demonstra medo, esse medo é na verdade um terror absolutamente avassalador. Portanto, fazer concessões, dizer que Charles acredita "pela metade" estar em perigo e que ele está "meio" com medo não são alternativas razoáveis.

Uma outra possibilidade seria sustentar que Charles acredita estar em perigo, mas que essa crença não é hesitante, tímida ou uma "meia crença", mas é uma crença de uma espécie particular – uma crença "com as tripas", em oposição a uma "crença intelectual". Pode-se fazer uma comparação com

a situação de uma pessoa que odeia andar de avião. Por um lado, ela sabe que os aviões são (relativamente) seguros. Ela é sincera ao afirmar que eles são seguros, e cita estatísticas para prová-lo. No entanto, evita viajar de avião sempre que possível. Ela inventa desculpas brilhantes. E, se precisa embarcar em um avião, ela se põe nervosa e transtornada. Reconheço que essa pessoa acredita "com as tripas" que andar de avião é perigoso, apesar de sua crença intelectual ao contrário. E reconheço também que ela realmente tem medo de andar de avião.

Mas com Charles é diferente. O nosso passageiro de avião toma atitudes *deliberadas*, próprias de alguém que acredita que andar de avião seja perigoso, ou, pelo menos, ele tem uma forte tendência a tomar essas atitudes. Apesar de não tomar efetivamente a decisão de não viajar de avião, nosso passageiro tem uma forte propensão a assim fazê-lo. Mas Charles não tem sequer essa inclinação de deixar o cinema ou chamar a polícia. Os únicos sinais de que ele talvez realmente acredite estar em perigo são as suas reações mais ou menos automáticas e não-intencionais: seus batimentos cardíacos, suas mãos suadas, seu estômago embrulhado, seu grito instintivo.[3] Isso justifica que tratemos as duas situações de modo distinto.

Ações deliberadas são tomadas em função de razões determinadas; são tomadas em função daquilo que o agente quer e em função do que ele pensa que resultará no que ele quer. Presume-se que tais ações são razoáveis à luz das crenças e desejos do agente (por menos razoáveis que essas crenças e desejos possam ser). Por isso, postulamos crenças ou desejos para podermos compreender essas ações. Também pode haver razões para as pessoas fazerem coisas que estão inclinadas a fazer, mas que, por outras razões, deixem de fazê-lo. Se o passageiro de avião pensa que voar é perigoso, então, como ele quer continuar vivo, suas ações ou inclinações nesse sentido são razoáveis. Do contrário, não o seriam. Em virtude disso, é com legitimidade que inferimos que ele acredita, ao menos no nível "das tripas", que andar de avião seja perigoso. Mas não precisamos entender as respostas automáticas de Charles da mesma maneira. Não existem razões para coisas que não se *faz*, como suar, acelerar os batimentos cardíacos, embrulhar o estômago (involuntariamente). Por isso, não é preciso atribuir crenças (ou desejos) a Charles, que fariam com

[3] *Pode ser* que Charles grite *deliberadamente*. Mas, mesmo que assim o faça, provavelmente está claro que ele apenas finge levar a gosma a sério. (Ver o item V.)

que essas respostas fossem razoáveis.[4] Portanto, podemos justificadamente inferir a crença ("com as tripas") do passageiro de avião sobre o perigo de andar de avião, a partir de seu comportamento deliberado, ou de suas inclinações, e ainda assim nos recusarmos a inferir, a partir das respostas automáticas de Charles, que ele pensa estar em perigo.

Alguém poderia retrucar que em momentos cruciais do filme – por exemplo, quando a gosma encara Charles pela primeira vez – Charles "perde o contato com a realidade" e, *momentaneamente*, toma a gosma como algo real e efetivamente sente medo dela. Esses momentos são demasiadamente breves para que Charles possa pensar em fazer qualquer coisa; por isso (alguém poderia alegar) não surpreende que sua crença e medo não sejam acompanhados das inclinações normais que levam a agir.

Esse argumento não é convincente. Em primeiro lugar, as respostas de "quase-medo" de Charles não são meramente momentâneas; ele pode ficar com o coração na garganta durante quase todo o filme, ainda que não sinta a menor inclinação a fugir ou a chamar a polícia. Essas respostas de longo prazo, juntamente com a propensão de Charles a descrevê-las mais tarde em termos de "medo", necessitam ser compreendidas, mesmo que se admita que há momentos de medo real que se verificam entre elas. Além disso, por mais sedutora que seja a idéia do medo-momentâneo, abordagens semelhantes a outros estados psicológicos são muito menos convincentes. Quando dizemos que alguém "sentiu pena" de Willy Loman ou "admirou" o Super-homem, é improvável que estejamos pensando em momentos especiais durante a sua experiência da obra, nos quais esqueceu, momentaneamente, que estava lidando com uma ficção e sentiu breves momentos de efetiva pena ou admiração. O "senso de realidade" da pessoa pode ter se mantido forte e saudável durante toda a fruição da obra, sem ser interrompido por algo como os momentos especiais de crise que Charles vivencia ao longo do filme de terror. Além disso, pode ser apropriado dizer que alguém "sente pena" de Willy ou "admira" o Super-homem, mesmo quando não está assistindo à peça ou lendo a história em quadrinhos. A teoria do "*medo*-momentâneo", mesmo que fosse plausível, não seria muito esclarecedora nos casos em que, aparentemente, temos outras atitudes psicológicas com relação a ficções.

---

[4] As respostas de Charles são *causadas* parcialmente por uma crença, apesar de essa crença não ser a de que ele está em perigo. (Ver o item IV.) Essa crença não é uma *razão* para responder como ele responde, nem faz com que seja "razoável", em termos relevantes, responder dessa maneira.

Embora Charles não esteja realmente com medo da gosma ficcional mostrada no filme, este pode, apesar disso, produzir nele um medo real. Talvez o filme o faça ficar com medo de outra coisa que não a gosma que descreve. Se Charles fosse uma criança, o filme poderia fazê-lo imaginar que talvez existissem gosmas reais, ou outros horrores exóticos *como* o que é mostrado no filme, mesmo que soubesse que a gosma-fílmica, em si, não fosse real. É possível que Charles sinta medo desses suspeitos perigos reais; ele pode ter pesadelos com eles durante dias a fio. (*Tubarão* fez com que muitas pessoas tivessem medo de tubarões que elas pensavam realmente existir. Mas se elas sentiram ou não medo dos tubarões ficcionais do filme é uma outra questão.)

Se Charles for um espectador de idade, com problemas cardíacos, ele poderá sentir medo do próprio filme. Talvez ele saiba que qualquer excitação pode desencadear um ataque cardíaco, e tema que o filme venha a causar essa excitação, ao mostrar, por exemplo, uma gosma particularmente agressiva ou ameaçadora. Esse é um medo real. Mas é um medo da descrição da gosma propriamente, e não da gosma descrita.

Por que é tão natural mostrar Charles como tendo medo da gosma, se ele não o tem, e como *deve* ser caracterizada essa experiência? A seguir, desenvolverei uma teoria para responder a essas questões.

III

Proposições que são, como costumamos dizer, "verdadeiras no (mundo do)" romance, da pintura ou do filme são *ficcionais*. Logo, a existência de uma sociedade de gente pequena, os "lilliputianos", é ficcional. E, no exemplo discutido acima, a existência de uma terrível gosma verde à solta também é ficcional. Outras proposições ficcionais são relacionadas não com obras de arte, mas com brincadeiras de faz-de-conta, sonhos e imaginações. Se é "verdade em uma brincadeira de faz-de-conta" que Joãozinho é um pirata, então, ficcionalmente, Joãozinho é um pirata. Se alguém sonha ou imagina que ele é um herói, então o fato de ele ser um herói é ficcional.

Verdades ficcionais[5] existem em grupos, e cada um desses grupos constitui um "mundo ficcional". O fato de que, ficcionalmente, existiu uma socie-

[5] Uma "verdade ficcional" é o fato de que uma certa proposição é ficcional.

dade de pequenos seres humanos e o fato de que, ficcionalmente, um homem chamado "Gulliver" era o médico de um navio pertencem ao mesmo mundo ficcional. O fato de que, ficcionalmente, uma gosma verde anda à solta pertence a um outro. Existe, *grosso modo*, um mundo ficcional distinto correspondente a cada romance, quadro, filme, brincadeira de faz-de-conta, sonho ou devaneio.

Todas as verdades ficcionais são, de uma maneira ou de outra, criadas pelo homem. Mas há dois modos fundamentalmente diferentes de criá-las, e duas espécies correspondentes de verdades ficcionais. Uma maneira de criar uma proposição ficcional é simplesmente imaginar que ela é verdadeira. Se consideramos ficcional o fato de que uma pessoa é um herói porque ela imagina ser um herói, então essa verdade ficcional é *imaginária*. A imaginação nem sempre é uma ação deliberada e consciente. Às vezes nos flagramos imaginando coisas de forma mais ou menos espontânea, sem que tenhamos decidido fazê-lo. Os pensamentos pipocam em nossas cabeças involuntariamente. Sonhos podem ser entendidos simplesmente como imaginações muito espontâneas.

Verdades ficcionais de uma segunda espécie são estabelecidas de forma menos direta. Os participantes de uma brincadeira de tortas de barro podem decidir reconhecer um princípio que faça com que, toda vez que houver uma bola de lama em um certo buraco laranja, isso seja "verdade na brincadeira de faz-de-conta", em outras palavras, seja ficcional, que existe uma torta no forno. Essa verdade ficcional é de *faz-de-conta*. Os princípios vigentes em uma determinada brincadeira de faz-de-conta são, naturalmente, tão-somente os princípios que os participantes da brincadeira reconhecem ou aceitam, ou entendem estar vigentes.

Pode-se fazer-de-conta que há uma torta no forno sem que ninguém a tenha imaginado. Isso acontecerá se houver uma bola de lama em um buraco, da qual ninguém havia tomado conhecimento. (Mais tarde, depois de descobrir a bola de lama, uma criança poderá dizer: "Tinha uma torta no forno o tempo todo, mas a gente não sabia".) Mas as proposições que são reconhecidamente de faz-de-conta também são geralmente imaginárias. Quando crianças brincando de tortas de barro ficam sabendo de uma bola de lama no buraco, em razão da qual fazem de conta que há uma torta no forno, elas imaginam que há uma torta no forno.

Os princípios de faz-de-conta vigentes em uma brincadeira não precisam ter sido formulados de forma explícita ou deliberadamente adotados.

Quando as crianças consentem que bolas de lama "sejam" tortas, elas estão, na verdade, estabelecendo uma série de princípios não-verbalizados que associam propriedades "faz-de-conta" de tortas a propriedades de bolas de lama. Fica entendido que o tamanho e a forma das bolas determinam o tamanho e a forma "faz-de-conta" das tortas; entende-se, por exemplo, que, no terreno do faz-de-conta, uma torta tem o tamanho de um palmo se este é o tamanho da bola de lama em questão. Entende-se ainda que, se Joãozinho atira uma bola de lama em Maria, então faz-de-conta que Joãozinho está atirando uma torta em Maria. (Mas *não* está entendido que, se uma bola da lama tem 40% de argila, então, uma torta de faz-de-conta tem 40% de argila).

Nem sempre é fácil dizer se alguém aceita ou não, implicitamente, um determinado princípio de faz-de-conta. Mas é preciso observar que a plausibilidade de nossa atribuição às crianças da aceitação implícita de um princípio associando o tamanho e a forma de "faz-de-conta" das tortas ao tamanho e à forma das bolas de lama funda-se no fato relativo de que, se as crianças descobrirem que uma bola de lama tem um certo tamanho ou forma, elas irão imaginar, de modo mais ou menos automático, que uma torta tem aquele tamanho ou forma. As crianças estão predispostas a imaginar que as tortas têm as propriedades de tamanho e de forma que elas pensam que as bolas de lama têm. De modo geral, a imaginação involuntária ou espontânea, detonada por crenças a respeito do mundo real, é um importante indicativo da aceitação implícita dos princípios do faz-de-conta. Não pretendo afirmar que uma pessoa esteja predisposta a imaginar, de modo involuntário, que, quando ela acredita que *q necessariamente* reconhece um princípio de faz-de-conta, onde *q* é, então faz de conta que *p* também é. É preciso que seja de seu entendimento que, sempre que for verdadeiro que *q* é, *quer ela saiba ou não*, então *p* será ficcional. Pode ser difícil de afirmar se esse é seu entendimento, uma vez que este pode ser totalmente implícito. Mas a espontaneidade de uma pessoa imaginar que *p* é, ao saber que *q* é, surge como um forte indicativo de que ela considera *p* como tendo sido ficcional, mesmo antes de ela realizar que *q* é.

Uma brincadeira de faz-de-conta e seus princípios constitutivos não necessitam ser publicamente compartilhados. Alguém pode construir sua própria brincadeira particular, adotando princípios que mais ninguém reconhece. E pelo menos alguns dos princípios constitutivos de uma brincadeira

particular de faz-de-conta podem ser implícitos, os quais a pessoa simplesmente toma como pressupostos.

As obras de arte representacionais produzem verdades de faz-de-conta. *As viagens de Gulliver* produzem a verdade de que, fazendo-de-conta, existe uma sociedade de pessoas com seis polegadas de altura. É de faz-de-conta que uma gosma verde está à solta, em função das imagens do filme de terror de Charles. Essas verdades de faz-de-conta são produzidas pelos princípios relevantes do faz-de-conta que se entende estarem em vigor. Mas poucos desses princípios são efetivamente formulados, e nosso reconhecimento da maior parte deles é implícito. Alguns provavelmente parecem ser tão naturais que assumimos que estejam em vigor de modo quase automático. Outros, nós assimilamos por meio de uma experiência não-reflexiva com as formas de arte.[6]

IV

> [O ator] no palco brinca de ser outra pessoa, perante um grupo de pessoas que brincam de tomá-lo por essa outra pessoa.
>
> *Jorge Luis Borges*

Comparemos Charles com uma criança em uma brincadeira comum de faz-de-conta com seu pai. O pai, fingindo ser um monstro feroz, sorrateiramente se aproxima da criança e, no momento certo, investe violentamente sobre ela. A criança foge, gritando, para a sala ao lado. Tanto o grito como a fuga são mais ou menos involuntários. Mas, mesmo durante a corrida, a criança tem um sorriso de felicidade estampado em seu rosto, e, sem hesitar, volta para repetir a brincadeira. Ela tem plena consciência de que seu pai está apenas "brincando", de que tudo não passa de uma "brincadeira", e que só de

[6] Desenvolvo a noção de verdades de faz-de-conta e outras idéias apresentadas neste item mais extensivamente em outras obras, especialmente em "Pictures and Make-believe", em *Philosophical Review*, vol. LXXXI, julho de 1973, pp. 283-319. Cf. também "Are Representations Symbols?", em *The Monist*, 58 (2), abril de 1974, pp. 236-254. Devo registrar que, em meu entender, inexistem proposições que sejam "sobre" meras ficções, e, por isso, igualmente as que sejam de faz-de-conta. É de faz-de-conta não que Gulliver visitou Lilliput, mas que um homem chamado "Gulliver" visitou um lugar chamado "Lilliput". Por vezes ignorarei esse detalhe em nome da simplicidade, quando, por exemplo, no item V, escrevo como se a mesma gosma habitasse dois diferentes mundos ficcionais. Ver Kendall Walton, "How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?", cit.

faz-de-conta é que existe um monstro horrível no seu encalço. Ela não está de fato com medo.

É evidente que a criança se encontra no mundo ficcional da brincadeira de faz-de-conta. Faz-de-conta que o monstro investe sobre ela, não sobre o vazio, mas sobre ela. Faz-de-conta que a criança está em perigo de morte. E, quando a criança grita e corre, faz-de-conta que ela sabe que está em perigo e que tem medo. A brincadeira é uma espécie de evento teatral no qual o pai é um ator representando um monstro e a criança é um ator representando a si mesma.

Proponho que consideremos a Charles de modo semelhante. Quando a gosma ergue a cabeça, olha a câmera e começa a rastejar em sua direção, é de faz-de-conta que Charles se sente ameaçado. E, quando, como resultado disto, Charles arqueja e se agarra à sua poltrona, é de faz-de-conta que esteja com medo. Charles está brincando de faz-de-conta. Nessa brincadeira, ele se utiliza das imagens na tela como um estímulo. Ele é também um ator, representando a si mesmo. Nesse item, irei explicar essa proposta em maior detalhe. Meus principais argumentos a esse respeito serão expostos posteriormente.

Charles se diferencia, sob alguns aspectos importantes, de um ator comum, no palco, representando a si mesmo. Uma diferença diz respeito ao que faz com que seja de faz-de-conta que Charles tem medo. Os fatos sobre Charles geram (*de re*) verdades de faz-de-conta sobre ele e, nesse sentido, ele é como um ator que representa a si mesmo no palco. Mas as espécies de fatos sobre Charles que produzem o faz-de-conta são diferentes. As verdades de faz-de-conta a respeito de Charles são produzidas, ao menos em parte, pelo que ele pensa e sente, e não apenas pela maneira como ele age. Em parte, o fato de que Charles se encontra em um estado de "quase-medo", o fato de que ele sente o seu coração batendo acelerado, seus músculos tensos, etc., é que faz com que seja de faz-de-conta que ele tem medo. Não seria apropriado descrevê-lo como tendo medo se ele não estivesse, de alguma forma, neste estado.[7]

[7] Pode-se argumentar que aspectos puramente psicológicos do "quase-medo", tais como o aumento da adrenalina no sangue (os quais Charles atestaria apenas por meio de exames clínicos), não constituem parte do que faz com que seja de faz-de-conta que ele está com medo. Logo, pode-se pretender compreender o "quase-medo" como dizendo respeito apenas aos aspectos mais psicológicos da condição de Charles: os sentimentos ou sensações que acompanham o aumento da adrenalina, os batimentos mais acelerados, a tensão muscular, etc.

O "quase-medo" de Charles não é o responsável, em si, pelo fato de que, fazendo-de-conta, é da *gosma* que ele tem medo. Também não é responsável pelo fato de que, fazendo-de-conta, ele está com medo e não com raiva, excitado ou simplesmente perturbado. Aqui entram em jogo as crenças (reais) de Charles. Charles acredita (ele sabe) que, fazendo-de-conta, a gosma verde vai dominá-lo e ele corre o risco de ser eliminado por ela. É dessa crença que provém o seu "quase-medo".[8] O que faz com que, fazendo-de-conta, Charles esteja com medo, e não com raiva, excitado ou simplesmente perturbado, é o fato de que seu "quase-medo" é causado pela crença de que, fazendo-de-conta, ele se encontra em perigo. E sua crença de que, fazendo-de-conta, é a gosma que o ameaça, é o que faz com que seja de faz-de-conta que a gosma é o objeto de seu medo. Em suma, minha sugestão é a seguinte: o fato de que Charles está com "quase-medo", como decorrência de constatar que, fazendo-de-conta, a gosma o ameaça, produz a verdade de que fazendo-de-conta ele está com medo da gosma.[9]

Um ator no palco, ao contrário, produz verdades de faz-de-conta apenas através de sua representação, de seu comportamento. Se é de faz-de-conta que o personagem representado está ou não com medo depende apenas do que o ator diz e faz e de como ele contorce seu rosto, independentemente do que ele efetivamente pensa ou sente. É indiferente se o seu estado emocional real é, ou não, semelhante ao medo. Isso é verdade tanto no caso de o ator estar representando a si mesmo como a um outro personagem. O ator pode até pensar que colocar-se em um determinado estado mental pode tornar mais fácil e adequada a sua interpretação. Entretanto, é o modo como ele representa, e não o seu estado mental, que determina se é fazendo-de-conta que ele está com medo.

É desse modo que funcionam as nossas convenções teatrais, e é perfeitamente razoável que elas funcionem assim. Não se pode esperar que o público

[8] Não se pode deixar de indagar por que a constatação de Charles de que, fazendo-de-conta, está em perigo produz nele o sentimento de "quase-medo", que, por sua vez, ocasiona nele um estado semelhante ao medo real, mesmo que ele saiba que não se encontra, realmente, em perigo. Essa questão é importante, mas, por ora, não é necessário que especulemos a seu respeito. Por enquanto, é preciso apenas observar que a crença de Charles resulta em "quase-medo", embora esse fato deva ainda ser explicado.

[9] Em meu entender, isso está, pelo menos aproximadamente, correto. No entanto, talvez seja igualmente plausível dizer que o fato de que Charles *acredita* que seu "quase-medo" seja causado por sua constatação de que a gosma o ameaça é o que permite que seja de faz-de-conta seu estado de medo da gosma. Por ora, não há necessidade de optar entre minha sugestão e essa variante.

tenha uma idéia clara dos pensamentos e sentimentos particulares de um ator durante sua *performance*. Isso exigiria conhecimento de sua personalidade extrapalco e de fatos recentes que possam ter influenciado seu estado de espírito (por exemplo, uma discussão com o diretor ou com sua mulher). Além disso, interpretar envolve uma certa dose de dissimulação; os atores ocultam da audiência alguns aspectos de seus estados mentais. Se as verdades de faz-de-conta dependessem dos pensamentos e sentimentos privados dos atores, seria incômodo e demasiadamente difícil para os espectadores determinarem o que se passa no mundo ficcional. Não surpreende, pois, que se compreenda que as verdades de faz-de-conta pelas quais os atores no palco são responsáveis sejam produzidas tão-somente por aquilo que é visível das galerias.

Mas Charles não está representando para uma platéia. Não é tarefa sua, portanto, transmitir a alguém o que, fazendo-de-conta, é verdadeiro a seu respeito. É provável que ninguém, exceto ele próprio, esteja interessado em saber se, fazendo-de-conta, ele está ou não com medo. Por isso, não há por que seu efetivo estado mental não possa desempenhar um papel na produção de verdades de faz-de-conta a respeito de si mesmo.

Não fica tão claro, no caso da brincadeira de monstro, o que faz com que seja de faz-de-conta que a criança esteja com medo do monstro. A criança *poderia* estar representando para uma certa platéia; ela poderia estar *mostrando* a alguém, a um observador, ou mesmo a seu pai, que, fazendo-de-conta, ela está com medo. Se for assim, então talvez ela se assemelhe ao ator no palco. Talvez devêssemos considerar o seu comportamento observável como responsável pelo fato de que, fazendo-de-conta, ela está com medo. Mas há espaço para dúvidas aqui. A criança experimenta sensações de "quase-medo", como as de Charles. E a sua platéia provavelmente tem um acesso muito mais fácil ao seu estado mental do que as audiências no teatro têm aos dos atores. A platéia pode conhecê-la bastante bem, e a criança não procura dissimular seu efetivo estado mental com tanta determinação, ou habilidade, como o fazem os atores. Pode ser perfeitamente evidente, para a platéia, que a criança se encontra em uma situação de "quase-medo" e, ainda, que isso é decorrência de sua constatação de que, fazendo-de-conta, um monstro está no seu encalço. É razoável, pois, que se considere que o estado mental da criança auxilie na produção de verdades de faz-de-conta.

Uma explicação mais clara da situação se torna possível no caso de a criança estar participando da brincadeira apenas pelo divertimento, sem ter

uma platéia em mente. Nesse caso, pelo menos a própria criança quase com certeza compreende que seu medo de faz-de-conta depende do seu estado mental e não (apenas) de seu comportamento.[10] Na verdade, suponhamos que a criança seja do tipo que não demonstra seus sentimentos e que, portanto, não grite nem corra nem denuncie seu "medo" de forma aberta. A sua participação na brincadeira é puramente passiva. No entanto, ainda assim, a criança experimenta um "quase-medo" quando, fazendo-de-conta, o monstro a ataca, e descreveria a si mesma como estando "com medo" (embora ela saiba que não corre perigo e que o seu "medo" não é real). Certamente, neste caso, é (em parte) o seu "quase-medo" que produz a verdade de faz-de-conta que ela revela quando diz estar "com medo".

Minha proposta é que se procure compreender o caso de Charles com base no modelo dessa criança que não demonstra seus sentimentos. Evidentemente, é possível que Charles exiba seu "medo" através de formas observáveis. Mas seu comportamento observável não tem a intenção de demonstrar a ninguém que, fazendo-de-conta, ele está com medo. É provável que isso passe despercebido para outras pessoas, e que mesmo o próprio Charles não o perceba. Ninguém, muito menos Charles, considera que seu comportamento observável esteja produzindo a verdade que, fazendo-de-conta, ele está com medo.

V

Agora parece estar mais claro o que torna faz-de-conta que Charles sinta medo da gosma – supondo-se, é claro, que, fazendo-de-conta, ele realmente sinta medo dela. Mas é preciso sustentar ainda melhor a minha afirmação de que essa é uma verdade de faz-de-conta. O que precisamos estabelecer é que o princípio relevante do faz-de-conta seja aceito ou reconhecido por alguém; que alguém esteja ciente de que ele está em vigor. Afirmo que, pelo menos isso, Charles compreende.

Está claro que Charles se imagina com medo da gosma (embora ele saiba que não está). Ele se considera com medo dela, e prontamente descreve

[10] Ao mesmo tempo, é possível que os observadores entendam que somente o comportamento da criança seja responsável por seu medo de faz-de-conta. Criança e observadores podem identificar diferentes princípios para o faz-de-conta.

sua experiência como sendo de "medo" – tão logo consiga respirar melhor. Portanto, ao menos de modo imaginário (logo, ficcional) ele sente medo da gosma.

Dificilmente poderíamos considerar o ato de Charles, de se imaginar com medo da gosma, como um ato deliberado ou reflexivo. Ele é desencadeado de modo mais ou menos automático pela consciência de suas sensações de "quase-medo". Simplesmente ele se dispõe a se considerar com medo da gosma sem precisar tomar a decisão de se considerar nesse estado a cada vez que, durante o filme, ele sentir seus batimentos acelerarem, seus músculos tensionarem, etc. É exatamente uma disposição como esta que acompanha (ver notas 10 e 11) o reconhecimento implícito de um princípio de faz-de-conta. Quando uma criança se dispõe a imaginar uma torta de seis polegadas, ao descobrir que esse é o tamanho de uma bola de lama, é razoável considerar que ela reconheça um princípio, de acordo com o qual, se a bola de lama tem esse tamanho, então, de faz-de-conta, a torta também o tem. Do mesmo modo, a inclinação de Charles em se considerar com medo da gosma, toda vez que se encontre no estado mental que consideramos, é um argumento suficientemente persuasivo para atribuir-lhe a aceitação de um princípio, em que sua experiência faz com que, de faz-de-conta, esteja com medo.[11]

Uma série de outras considerações reforça a plausibilidade dessa conclusão. Em primeiro lugar, afirmei somente que Charles reconhece o princípio do faz-de-conta. Não há nenhuma razão por que alguém mais deveria reconhecê-lo, já que apenas Charles está em posição para aplicá-lo e apenas ele está interessado na verdade de faz-de-conta que dele resulta. Outros podem ter conhecimento dele e saber como ele é importante para Charles. Mas, mesmo assim, nos aspectos mais importantes, ele permanece sendo um princípio particular. Nesse sentido, ele difere dos princípios pelos quais o comportamento de um ator, no palco, produz verdades de faz-de-conta, e também daqueles pelos quais as imagens na tela produzem verdades de

[11] Esse argumento não é conclusivo. Mas a questão de saber se Charles aceita ou não esse princípio é particularmente complicada, e existem razões para se colocar em dúvida se isso pode ser determinado de forma conclusiva. Seria preciso determinar se Charles compreende que, no caso de ele experimentar sensações de "quase-medo", etc., sem dar-se conta de as estar experimentando e, portanto, sem se imaginar com medo, ainda assim seria uma ficção que ele está com medo. Se for assim, então a verdade ficcional depende não de sua imaginação, mas de seu "quase-medo", etc. É difícil decidir se esse é o entendimento de Charles, principalmente por ser difícil conceber que ele ignore suas sensações de "quase-medo", etc. Mas, até onde consigo dar conta da questão, creio que a resposta seja afirmativa.

faz-de-conta a respeito do comportamento da gosma verde. *Esses* princípios são totalmente públicos; são claramente reconhecidos (ainda que de modo implícito) por todas as pessoas que assistem à peça ou ao filme. Todos na audiência os aplicam e estão interessados nas verdades de faz-de-conta que deles resultam.

É razoável, portanto, que se reconheçam dois jogos distintos de faz-de-conta que estão ligados ao filme de terror – um jogo público e um jogo particular de Charles – e dois mundos ficcionais correspondentes. A situação é análoga a de uma edição ilustrada de um romance. Tomemos como exemplo uma edição de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, com um desenho de Raskolnikov. O texto do romance, considerado isoladamente, estabelece um mundo ficcional que envolve as verdades de faz-de-conta que ele produz, por exemplo, a verdade de que, fazendo-de-conta, um homem chamado "Raskolnikov" matou uma velha senhora. Em geral, entende-se a ilustração não como conformadora de um mundo ficcional independente, mas enquanto combina com o romance para formar um mundo "maior". Esse mundo maior contém as verdades de faz-de-conta produzidas pelo texto isoladamente mais as produzidas pela ilustração (por exemplo, de que, fazendo-de-conta, Raskolnikov tem cabelo ondulado e queixo recolhido) e ainda as produzidas em conjunto por ambos (por exemplo, de que, fazendo-de-conta, um homem de cabelo ondulado matou uma velha senhora). Temos, portanto, dois mundos ficcionais, um incluído dentro de outro: o mundo do romance e o mundo do romance-mais-ilustração.

O estado mental de Charles complementa o filme a que ele está assistindo, do mesmo modo que uma ilustração complementa o que ela está ilustrando. O filme considerado isoladamente estabelece um mundo ficcional que consiste tão-somente nas verdades de faz-de-conta que ele produz (por exemplo, de que, fazendo-de-conta, há uma gosma verde à solta). Mas Charles reconhece, além disso, um mundo maior em que essas verdades de faz-de-conta são reunidas com as verdades produzidas pela sua experiência à medida que assiste ao filme, e também com as verdades produzidas em conjunto pelas imagens projetadas na tela e pela sua experiência. É somente nesse mundo mais inclusivo que, fazendo-de-conta, Charles sente medo da gosma. (E é esse mundo maior que ocupa a atenção de Charles quando ele se deixa envolver pelo filme.)

A analogia entre o caso de Charles e o romance ilustrado não é perfeita. O mundo do romance-mais-ilustração é publicamente reconhecido, ao passo

que o mundo ficcional estabelecido em conjunto pelo filme e pela experiência de Charles provavelmente não o é. Sob esse aspecto, as bonecas infantis proporcionam uma melhor analogia. Quem vê uma boneca qualquer reconhece que ela produz a verdade que, fazendo-de-conta, estamos diante de uma menininha loira. A boneca, tomada pura e simplesmente como uma escultura a ser observada a distância, produz verdades de faz-de-conta como essa. Mas uma criança que brinca com a boneca está empenhada em uma brincadeira mais particular de faz-de-conta, onde ela própria é um ator se auto-representando, a boneca funcionando como um estímulo. O que ela faz com a boneca produz verdades de faz-de-conta: por exemplo, a verdade de que, fazendo-de-conta, ela está vestindo a menininha para irem à cidade. Charles, do mesmo modo, usa as imagens projetadas na tela como estímulos em uma brincadeira mais particular de faz-de-conta, na qual ele próprio é um personagem. Assim, ele tem sua própria brincadeira particular com as imagens. As imagens na tela, evidentemente, não se prestam a ser "vestidas" ou manipuladas, como as bonecas, e isso limita o grau de participação de Charles na brincadeira. Mas as relações e as interações entre ele e as imagens produzem, não há dúvida, uma quantidade considerável de verdades de faz-de-conta: que, fazendo-de-conta, Charles percebe a gosma e a observa apreensivo; que, fazendo-de-conta, ela se vira em sua direção e parte para o ataque; e que, fazendo-de-conta, ele está completamente apavorado.[12]

Houve um certo desconforto com a minha afirmação de que, fazendo-de-conta, Charles sente medo da gosma, em função da impressão de que, para que isso ocorresse, Charles deveria pertencer ao mundo ficcional do *filme*. (O filme em si não apresenta Charles, nem faz nenhuma referência a ele; logo, ele não pertence ao mundo do filme.) Minha teoria dos dois mundos demonstra que essa impressão está equivocada e que, por isso, o desconforto por ela provocado não encontra razão de ser.

Até agora, considerei que Charles participa desse jogo de faz-de-conta de modo bastante automático. Mas ele poderia, muito bem, passar a participar deliberadamente. A naturalidade com que ele poderia vir a fazer isso re-

[12] Uma diferença importante entre as bonecas e as imagens na tela é que as bonecas geram (*de re*) verdades de faz-de-conta sobre si mesmas, e as imagens não. No caso da boneca, é *ela* que é o bebê que, fazendo-de-conta, está sendo vestido para uma ida à cidade. Já uma imagem na tela não se constitui de modo que ela (a imagem em si), fazendo-de-conta, seja uma gosma verde.

força a minha afirmação de que ele reconhece, com certeza, um mundo de faz-de-conta coabitado por ele e pela gosma, mesmo quando sua participação não é deliberada. Suponhamos que, durante o filme, Charles grite deliberadamente para a pessoa que está em sua companhia – ou mesmo para si próprio – "Meu Deus, aí vem ela! Cuidado!". Como poderíamos compreender essa ação verbal? É evidente que Charles não está seriamente considerando que a gosma esteja avançando sobre ele e alertando a si mesmo ou à pessoa que está em sua companhia. Presume-se que seja de *faz-de-conta* que a gosma esteja vindo em sua direção. Mas o índice *aí* produz uma referência implícita ao falante. Por isso, o grito de Charles mostra que ele considera de *faz-de-conta* que é em *sua* direção que a gosma está vindo; mostra que ele considera estar coabitando com a gosma, em um mundo de faz-de-conta.

Mas isso ainda não esgota o problema. "Meu Deus!" e "Cuidado!" não são asserções; logo, não têm caráter assertivo sobre o que, fazendo-de-conta, está ocorrendo. Além disso, se, quando disse "Aí vem ela", Charles houvesse apenas feito uma asserção sobre o que, fazendo-de-conta, se passava, ele poderia ter deixado isso explícito, gritando "Faz de conta que a gosma está vindo!" ou "A gosma está vindo no mundo ficcional!". Porém, a essas variantes falta o sabor da variante original. Quando a condição de faz-de-conta do perigo é tornada explícita, o grito de Charles fica absurdamente fora de lugar. Basta comparar e pensar sobre o quanto seria ridículo caso um ator, interpretando Horácio, em uma *performance* de *Hamlet*, exclamasse, ante o aparecimento do espectro, "Veja, meu senhor, aí vem ele no mundo ficcional da peça!".

A comparação é adequada. Charles está agindo exatamente como os atores, *fingindo* fazer uma asserção. Ele finge asserir (para ser levado a sério) que a gosma está avançando sobre ele. (Fingir asserir isso não é incompatível com asserir efetivamente que, fazendo-de-conta, a gosma está vindo. Charles poderia muito bem fazer as duas coisas ao mesmo tempo.) Nos termos em que coloco, Charles considera que sua frase "Aí vem ela!" produz a verdade de que, fazendo-de-conta, ele assere (para ser levado a sério) que a gosma está vindo. Ele está jogando com a própria ficção do filme, incorporando-a em um jogo particular de faz-de-conta. Isso explica por que não seria apropriado dizer "Aí vem ela no mundo ficcional!". Essa simplesmente não é (normalmente) a maneira como se finge asserir que uma gosma está (de fato) vindo. Também o restante do comportamento verbal de Charles se torna mais facilmente explicável. Dizendo "Meu Deus!" e "Cuidado!", ele está fingindo manifestar

espanto ou terror e fingindo dar um aviso (para ser levado a sério); fazendo-de-conta, é isto que ele está fazendo.

Chegamos, portanto, à solução de alguns problemas. Por que, na conversa cotidiana, omitimos, de modo sistemático, expressões como "no mundo ficcional" e "no romance", enquanto raramente omitimos operadores intencionais como "Acredita-se que", "Jones gostaria que", "Jones nega que"? Por que é tão natural dizermos tão-somente "Tom e Becky se perderam em uma caverna" em vez de "No romance, Tom e Becky se perderam em uma caverna", ao passo que quase nunca escutamos alguém reduzir "Jones gostaria que uma montanha dourada aparecesse no horizonte" para simplesmente "Uma montanha dourada vai aparecer no horizonte" (mesmo quando o contexto deixa claro que o objeto da conversa são os desejos de Jones)?

A explicação está em nosso hábito de brincar com as ficções, de fazer de conta que fazemos asserções, de fingir que fazemos asserções sobre o que sabemos ser verdade apenas de faz-de-conta. Não devemos nos precipitar e concluir que enunciar *p* seja simplesmente uma elipse para "Fazendo-de-conta que *p*" (ou "No romance, *p*"). Essa assunção é incorreta se quem enuncia está asserindo que, fazendo-de-conta, *p* é, em vez de (ou além de) asserir que *p* é de faz-de-conta. O grito frenético de Charles, "Meu Deus, aí vem ela!", é um exemplo óbvio. Um exemplo um pouco menos óbvio é o de alguém lendo *As aventuras de Tom Sawyer* que comenta, com expressão grave e com profunda preocupação, que Tom e Becky se perderam em uma caverna.

Não pretendo sugerir que a omissão de "no romance" *nunca* seja uma simples elipse. "Tom e Becky estavam perdidos em uma caverna", dito por um crítico analisando o romance, pode ser tranqüilamente expandido para "No romance, Tom e Becky estavam perdidos em uma caverna", sem que se altere o conteúdo do comentário. O crítico, muito provavelmente, não está fingindo asserir que Tom e Becky (de fato) se tivessem perdido em uma caverna. Mas nosso hábito de omitir operadores ficcionais se mantém até mesmo na crítica mais sóbria, servindo como demonstração de como somos induzidos a brincar, deliberadamente, com uma obra ficcional.

Na Alemanha, o modo indicativo é usado geralmente apenas quando o falante se compromete com a verdade da oração ou frase em questão. Mas as afirmações ficcionais constituem uma exceção notável a essa regra: o indicativo é usado em afirmações ficcionais mesmo quando o falante *não* se compromete com as suas verdades. (Diz-se, por exemplo, "Robinson Crusoe sobreviveu

a um naufrágio", que é indicativo, mesmo que não se esteja afirmando que tenha realmente existido uma pessoa chamada "Robinson Crusoe" que sobreviveu a um naufrágio.) A explicação é que aquele que enuncia finge, com freqüência, expressar seu comprometimento com a verdade das frases ou orações em contextos ficcionais. Por isso, utiliza naturalmente o modo indicativo nesses casos, falando do mesmo modo como falaria se não estivesse fingindo. E o costume de usar o indicativo se mantém mesmo quando esse fingimento é nulo ou quase nulo.

VI

A abordagem do "medo da gosma" de Charles, sugerida aqui, pode servir como modelo à compreensão de outras atitudes psicológicas, ostensivamente dirigidas às coisas ficcionais. Quando se diz que uma pessoa tem pena de Willy Loman, se preocupa com Tom e Becky, odeia Iago ou inveja o Super-homem, provavelmente o que está sendo dito não é literalmente verdadeiro.[13] Mas a pessoa se encontra, de fato, em um estado psicológico (emocional?) distinto, mesmo que esse estado não seja de pesar, preocupação, ódio ou inveja. E o fato de ela se encontrar nesse estado é o resultado de sua consciência de certas verdades de faz-de-conta: como a de que, fazendo-de-conta, Willy é uma vítima inocente de circunstâncias cruéis; como a de que, fazendo-de-conta, Tom e Becky podem encontrar a morte na caverna; como a de que, fazendo-de-conta, Iago enganou Otelo a respeito de Desdêmona; como a de que, fazendo-de-conta, o Super-homem é capaz de fazer tudo ou quase tudo que deseja. O fato de que o estado psicológico em que a pessoa se encontra seja como é, causado por essas crenças, faz com que seja de faz-de-conta que ela tenha pena de Willy, preocupe-se com Tom e Becky, odeie Iago ou inveje o Super-homem.

---

[13] Supondo, evidentemente, que a pessoa saiba que está lidando com uma obra de ficção. Mesmo assim, é preciso apresentar argumentos para demonstrar que essas afirmações não são literalmente verdadeiras, e não irei apresentá-los aqui. Mas é bastante plausível que o pesar, a preocupação, o ódio ou a inveja se constituam de tal forma que, para alguém senti-los, seja necessário acreditar que seus objetos existam, da mesma forma que, para se sentir medo de alguma coisa, é preciso que se acredite que ela representa um perigo. Mas, mesmo que, por exemplo, se possa invejar, e que de fato se inveje, um personagem, pode *também* ser de faz-de-conta que isso ocorra, e essa verdade de faz-de-conta pode ser produzida pelo tipo de fatos que minha teoria aponta.

Verifica-se, nesse caso, uma relação particularmente íntima entre o mundo real e os mundos ficcionais. Uma vez que as verdades de faz-de-conta são produzidas pelo estado mental de um leitor ou espectador, ele não é um mero "observador externo" do mundo ficcional. Assinalar o que, fazendo-de-conta, é verdadeiro a respeito de si mesmo é, em grande medida, uma questão de introspecção (ou de qualquer espécie de "acesso privilegiado" que alguém possa ter às suas próprias crenças ou sensações). Na verdade, quando Charles assiste ao filme de terror, por exemplo, o elemento introspectivo está envolvido não apenas em sua afirmação de que, fazendo-de-conta, ele está com medo da gosma, mas também em sua afirmação de verdades de faz-de-conta a respeito da natureza e do progresso do seu medo. Se é de faz-de-conta que o seu medo é avassalador, ou se ele é apenas efêmero, assim o é porque suas sensações de "quase-medo" são avassaladoras ou são apenas efêmeras. É fazendo-de-conta que seu medo se torna mais ou menos intenso, quase insuportável ou, finalmente, desaparece, à medida que seus sentimentos de "quase-medo" se alteram da mesma maneira. Portanto, é ao atentar para a natureza de sua própria experiência real que Charles tem acesso às verdades de faz-de-conta sobre a natureza do seu medo. Ele acompanha a evolução do seu medo de faz-de-conta pela introspecção, de forma semelhante à de alguém que acompanha a evolução de seu medo real.

Não seria completamente incorreto afirmar que Charles experimenta de fato o seu medo de faz-de-conta. Não pretendo sugerir que haja um tipo especial de medo – o medo de faz-de-conta – que Charles experimenta. O que ele de fato experimenta, os seus sentimentos de "quase-medo" não são sentimentos de medo. Mas é verdadeiro *deles* que, *fazendo-de-conta*, eles são sentimentos de medo. Eles geram *de re* verdades de faz-de-conta, a respeito de si mesmos, e, por isso, pertencem ao mundo ficcional do mesmo modo que o próprio Charles também pertence. O que Charles de fato experimenta é de tal ordem que, fazendo-de-conta, é (uma experiência de) medo.

Casos como o de Charles contrastam significativamente com outros em que uma pessoa real pertence a um mundo ficcional. Tomemos, como exemplo, uma *performance* da peça de William Luce sobre Emily Dickinson, *The Belle of Amherst*, em que Julie Harris interpreta Emily Dickinson. Suponhamos que Emily Dickinson, com a ajuda de uma máquina do tempo ou por meio de uma reencarnação, esteja na audiência. Se quiser descobrir verdades de faz-de-conta a seu respeito, inclusive o que, fazendo-de-conta, ela pensa e

sente, Dickinson terá, como qualquer outro espectador, de observar o que faz Julie Harris. É como se ela estivesse enxergando uma outra pessoa, apesar do fato de aquela "pessoa", o personagem, ser ela própria. Dickinson não tem nenhuma intimidade com as verdades de faz-de-conta sobre seu próprio estado mental.[14] A situação seria fundamentalmente a mesma se Dickinson substituíssse Julie Harris no papel principal, interpretando-o ela mesma. Ainda assim ela teria de julgar, com base em seu comportamento externo, com base naquilo que os espectadores podem observar, se ela está ou não, de faz-de-conta, com medo, preocupada, etc. – e ela poderia facilmente se equivocar sobre como os espectadores a vêem. Tudo permanece como se ela estivesse se considerando "a partir de fora", a partir da perspectiva de outra pessoa.

Esse, claramente, não é o caso de Charles. Não é como se Charles estivesse diante de uma outra pessoa, uma versão ficcional de si mesmo; em vez disso, é como se o próprio Charles de fato sentisse medo da gosma. (No entanto, ele não o sente.) Fatos de faz-de-conta a respeito do seu medo, especialmente o fato de que, fazendo-de-conta, o medo é seu, são apresentados a Charles de um modo extremamente realista. E os fatos de faz-de-conta a respeito de nosso pesar por Willy, nosso ódio de Iago, etc. nos são igualmente vívidos. Charles e nós nos sentimos como partes de mundos ficcionais, em íntimo envolvimento com a gosma, com Willy, ou com quaisquer outros elementos constitutivos de nossos mundos ficcionais que sejam, fazendo-de-conta, objetos de nossos sentimentos e atitudes.

Constatamos, pois, como os mundos ficcionais podem nos parecer quase tão "reais" quanto o mundo real, embora saibamos perfeitamente que não o são. Começamos a compreender o que acontece quando nos "envolvemos" emocionalmente com um romance, peça ou filme, quando somos "fisgados pela história".

A teoria que apresentei foi concebida para capturar as intuições que se escondem por trás das idéias tradicionais de que a atitude normal ou desejada com relação à ficção envolve uma *"suspensão da incredulidade"* ou um

[14] Refiro-me às verdades de faz-de-conta sobre seu estado mental que são produzidas pelo que se passa no palco. Dickinson não é apenas uma personagem da peça, mas também uma espectadora. Nessa sua última condição, sua capacidade é como a de Charles; seu estado mental efetivo produz verdades de faz-de-conta a respeito de si própria. Dickinson se encontra em uma posição curiosamente ambígua. Mas essa não é uma posição incomum; as pessoas freqüentemente têm sonhos em que se vêem a si mesmas ("desde fora") fazendo uma série de coisas.

"encurtamento da distância". Essas expressões são infelizes. Elas sugerem de um modo bastante forte que as pessoas não desacreditam (completamente) no que elas lêem nos romances ou vêem no palco ou na tela; que, por exemplo, de alguma forma, aceitamos como fato que um garoto chamado "Huckleberry Finn" saiu boiando pelo Mississípi – pelo menos enquanto estivermos envolvidos com o romance. O leitor comum não aceita isso como um fato, nem deveria fazê-lo. Nossa incredulidade é "suspensa" somente no sentido de que ela é, sob alguns aspectos, deixada de lado ou ignorada. Não acreditamos que tenha existido um Huck Finn, mas o que nos interessa é o fato de que, fazendo-de-conta, ele existiu e, fazendo-de-conta, ele saiu boiando pelo Mississípi e fez ainda uma série de outras coisas. Mas isso não demonstra qualquer "encurtamento da distância" entre nós e as ficções. Continuamos observando os mundos ficcionais a partir da realidade, por mais fascinados que possamos estar (e seja qual for a razão misteriosa desse fascínio) por aquilo que vemos.

Em minha teoria nós empreendemos o "encurtamento da distância" não pelo alçar das ficções ao nosso plano, mas pela nossa descida até o seu. (Mais precisamente, nós nos *estendemos* até seu nível, visto que não deixamos de realmente existir quando passamos a existir também ficcionalmente.) *Fazendo-de-conta* nós acreditamos, nós sabemos, que Huckleberry Finn saiu boiando pelo Mississípi. E fazendo-de-conta temos uma série de sentimentos e de atitudes sobre ele e suas aventuras. Em vez de nos enganarmos, pensando que as ficções são reais, nós nos tornamos ficcionais. Desse modo, terminamos nos transportando para "o mesmo plano" das ficções. E a nossa presença ali é efetivada da maneira extremamente realista que descrevi. Isso possibilita compreendermos nosso senso de proximidade com as ficções, sem atribuirmos a nós mesmos crenças que são flagrantemente falsas.

Estamos, pois, em condições de avançar na questão fundamental de como e por que a ficção é importante. Por que não desprezamos os filmes, as peças e os romances como "mera ficção", não merecedora de uma atenção mais séria?

Muito já se disse a respeito do valor e da importância dos sonhos, da fantasia e das brincadeiras infantis de faz-de-conta.[15] Já foi até mesmo su-

[15] Uma boa fonte no que diz respeito às brincadeiras de faz-de-conta é Jerome L. Singer *et al.*, *The Child's World of Make-Believe* (Nova York: Academic Press, 1975).

gerido, de várias formas, que tais atividades servem para tornar mais claros os nossos sentimentos, ajudar a resolvermos os nossos conflitos, nos fornecer uma válvula de escape para a expressão de sentimentos reprimidos ou socialmente inaceitáveis, ou nos preparar emocionalmente para o enfrentamento de crises futuras proporcionando uma "prática" no enfrentamento de crises imaginárias. É natural supor que a nossa experimentação de obras de arte representacionais seja valiosa por razões semelhantes. Mas, se a teoria que apresento estiver correta, creio que essa suposição não é muito plausível.

Tenho a impressão de que normalmente – ou talvez sempre – as pessoas são personagens de seus próprios sonhos e devaneios. Sonhamos e fantasiamos a respeito de nós mesmos. Por vezes o papel de uma pessoa no mundo de seu sonho ou de sua fantasia se limita ao de um observador daquilo que se passa. Porém, mesmo ter esse pequeno papel já *é* pertencer ao mundo ficcional. (Devemos distinguir entre ser, em um sonho, um observador dos acontecimentos e meramente "observar", ter um sonho sobre esses acontecimentos.) Do mesmo modo, as crianças quase sempre são personagens em suas brincadeiras de faz-de-conta. Brincar de bonecas ou de escola, de cavalo-de-pau ou de tortas de barro é ser um ator representando a si mesmo.

Sugiro que grande parte do valor do sonho, do devaneio e do faz-de-conta depende fundamentalmente de que a pessoa se considere a si própria como pertencendo a um mundo ficcional. É basicamente enfrentando certas situações, envolvendo-se em certas atividades, tendo ou expressando certos sentimentos, que um sonhador, ou alguém que devaneia ou brinca de faz-de-conta, entra em acordo com seus sentimentos de fato (é assim que ele os descobre, aprende a aceitá-los, deles se purifica, ou faz o que for com eles).

Se o que proponho estiver certo, pode-se esperar que as pessoas obtenham benefícios semelhantes de romances, peças e filmes, somente se existirem e participarem ficcionalmente (mesmo que somente como observadoras) dos acontecimentos retratados nas obras. Isso se minha teoria estiver na trilha correta.

Sou estimulado, nessas especulações, pelo uso do RPG ("role-playing game") em jogos de simulação educativos e como técnica terapêutica em certos tipos de psicoterapia (por exemplo, na terapia gestáltica). Nesse caso, o terapeuta pode pedir ao paciente que finja que sua mãe está presente, ou que algum objeto inanimado seja sua mãe, e que "fale com ela". A seguir, pode pedir que

ele "seja" a sua mãe, e que diga como ele se sente (ao "ser" a mãe), como ele age, com que se parece, etc. Não me arriscarei a qualquer explicação sobre por que essas técnicas terapêuticas são eficazes, ou por que os jogos de simulação funcionam. Mas, qualquer que seja a explicação adequada, em muito contribuirá para explicar por que nos mostramos tão interessados nas obras de ficção e para esclarecer o que obtemos com elas. A importante posição que romances, peças e filmes ocupam em nossas vidas parece um mistério apenas na medida em que supomos que meramente permanecemos de fora dos mundos ficcionais e a partir daí olhamos para dentro deles, espremendo nossos narizes contra uma barreira indevassável. Tão logo a nossa presença dentro dos mundos ficcionais é reconhecida, explicações adequadas parecem surgir.

VII

Um benefício mais imediato de minha teoria é a sua capacidade de lidar com enigmas. Concluo com a resolução de mais dois deles. Primeiro, tomemos um freqüentador de teatro que considera os finais felizes estúpidos ou tediosos, e espera que a peça a que está assistindo termine tragicamente. Ele "deseja que a heroína tenha um destino cruel", porque, pensa ele, apenas se isso acontecer a peça terá valido a pena. Mas, ao mesmo tempo, ele se envolve com a história e "simpatiza com a heroína"; ele "deseja que ela consiga escapar". É óbvio que esses dois desejos manifestos poderiam perfeitamente coexistir. Deveríamos dizer que o espectador está *dividido* entre interesses opostos, que ele deseja que a heroína sobreviva e, ao mesmo tempo, deseja que isso não ocorra? Isso não parece correto. Ambos os "desejos conflitantes" podem ser sinceros. Ele pode verdadeiramente desejar que a obra termine tragicamente para a heroína, e, com igual franqueza, "desejar que ela consiga escapar a um destino tão injusto". Como se não bastasse, ele pode estar inteiramente consciente de ambos os "desejos" e, mesmo assim, não perceber nenhum conflito especial entre eles.

Minha teoria proporciona uma explicação bastante clara. É apenas de faz-de-conta que o espectador simpatiza com a heroína e deseja que ela consiga escapar. E ele (realmente) deseja que seja de faz-de-conta que ela tenha um destino cruel. Ele não tem desejos conflitantes. E tampouco deve-se fazer-de-conta, nesse caso, que ele os tem.

O segundo enigma diz respeito à sobrevivência das obras, e por que sobrevivem a múltiplas leituras e recepções sem que percam a sua eficácia.[16]

O suspense, seja de que espécie for, é um importante elemento em nossa experiência da maioria das obras: Será que João, de *João e o pé de feijão*, conseguirá escapar ao gigante? Será que Tom e Becky conseguirão encontrar a saída da caverna? Será que Hamlet algum dia conseguirá vingar a morte de seu pai? O que estará reservado a Júlio César nos "idos de março"? E Godot? Será que ele virá?

Mas como pode haver suspense se já sabemos, de antemão, como as coisas terminarão? Por que, por exemplo, a situação de Tom e Becky nos preocupará ou mesmo interessará se já sabemos, antes mesmo de começar a leitura do romance, que, ao final, eles conseguirão escapar da caverna? Pode-se supor que, havendo experimentado uma obra o suficiente para apreendermos os contornos essenciais de sua trama, ela perderia sua capacidade de despertar suspense, e que faltaria, a futuras leituras ou recepções, a excitação da primeira vez. Mas freqüentemente não é isso o que ocorre. *Algumas* obras, a bem da verdade, logo perdem visibilidade, e a familiaridade efetivamente modifica nossa experiência delas. Mas a força de certas obras é notavelmente duradoura, e a natureza de sua eficácia, de uma consistência notável. O suspense, particularmente, pode permanecer como um elemento fundamental de nossa resposta a uma obra, não sendo praticamente relevante nossa familiaridade com ela. Pode-se ficar tão "preocupado" com Tom e Becky ao reler *As aventuras de Tom Sawyer*, apesar de se conhecer o seu desfecho, como alguém que leia o romance pela primeira vez. Uma criança que escuta *João e o pé de feijão* pela enésima vez, mesmo já tendo decorado a história, pode sentir a mesma excitação e suspense que sentiu quando, pela primeira vez, ouviu o caso do gigante que descobre João e sai em seu encalço. As crianças, longe de se entediarem com histórias conhecidas, freqüentemente imploram para ouvi-las repetidas vezes.

Nada disso é surpreendente, segundo minha teoria. A criança que escuta *João e o pé de feijão* sabe que, fazendo-de-conta, João vai escapar, mas ela faz-de-conta que não o sabe – até o momento da leitura da passagem em que sua fuga é narrada. Ela está empenhada em sua brincadeira particular de faz-

[16] Foi David Lewis quem me apontou a relevância de minha teoria para a solução desse problema.

de-conta durante a leitura, brincadeira na qual, fazendo-de-conta, ela está ouvindo, pela primeira vez, falar de João e do gigante à medida que escuta a história.[17] É o seu desconhecimento de faz-de-conta (o fato de que, fazendo-de-conta, ela não conhece a história), e não um desconhecimento real, que é responsável pela excitação e pelo suspense que ela sente.

O objetivo de quem escuta a história não é, simplesmente, o de descobrir o que acontece no confronto entre João e o gigante, mas o de brincar de faz-de-conta. Não se pode descobrir, a cada vez que se escuta a história, o que, fazendo-de-conta, João e o gigante fazem, a não ser que, a cada uma das vezes, se esqueça o que eles fizeram. Mas pode-se participar, cada vez, de uma nova brincadeira de faz-de-conta. O objetivo de escutar *João e o pé de feijão* é ter uma experiência, de tal forma que, *fazendo-de-conta*, possamos descobrir com inquietação o perigo que João enfrenta, esperar ansiosamente para ver se o gigante vai ou não acordar, sentir o terror repentino quando de fato acordar e finalmente perceber, admirado e aliviado, como João corta o pé de feijão e mata o gigante.

Para que brincar a mesma brincadeira tantas vezes? Em primeiro lugar, a brincadeira pode não ser exatamente a mesma a cada uma das vezes, mesmo que as leituras sejam as mesmas. Pode ser que, em uma das vezes, a criança faça de conta que está paralisada de medo por João, aterrorizada com a gravidade da situação, e emocionalmente reconfortada quando, finalmente, João se safa do gigante. Em uma outra vez, pode ser que ela faça de conta que não está muito preocupada com a segurança do garoto, e que, em lugar disso, os sentimentos que a dominam são de admiração pelos feitos de João, pela emoção da aventura, e um senso de satisfação durante o desfecho dos acontecimentos. Mas, mesmo que a brincadeira seja a mesma a cada leitura, as necessidades emocionais da pessoa podem demandar a terapia de uma ou de inúmeras repetições.

---

[17] Possivelmente é de faz-de-conta que alguém (o narrador), em cujas palavras a criança confia, esteja lhe passando um relato consistente a respeito de um confronto entre um garoto chamado "João" e um gigante. Cf. meu artigo "Points of View in Narrative and Depictive Representation", em *Noûs*, 10 (1), março de 1976, pp. 49-61.

Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção*

Murray Smith[1]

> Ele se valia de uma série de gestos elegantes para acentuar os traços cômicos de sua figura irremediavelmente torta, e usava uma roupa especial, como a de um banqueiro, mas um banqueiro nada convincente, de imitação, barato. O traje era composto de um chapéu-coco seboso, com a parte superior excepcionalmente alta, um colarinho de ponta virada e uma gravata de nó corredio *petit-pois*, uma casaca brilhante e calças cinza listradas. A vestimenta não enganava ninguém, nem era essa a sua intenção. Outra era a espécie de sua manha.
>
> Nathaniel West
> *The Day of the Locust*

> Não há sentido em enganar [...] é como chamar alguém de impostor em uma festa à fantasia.
>
> Jaron Lanier
> Especialista em realidade virtual em entrevista em
> *The Village Voice*, 13-3-1991

Um dos aspectos fundamentais de nossa percepção cotidiana da experiência ficcional é o de que aquele que percebe – espectador ou leitor – de certa forma perde sua consciência habitual durante o envolvimento com a ficção. Entregues ao mundo ficcional, esquecemos tratar-se de uma ficção. Embora essa noção seja provavelmente tão antiga quanto a própria ficção (a hostilida-

---

* Titulo original, "Film Spectatorship and the Institution of Fiction", publicado originalmente em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (2), primavera de 1995, pp. 1-13. Tradução de Fernando Mascarello.

[1] Agradeço a Michael Grant e a meus leitores anônimos por seus comentários e sugestões.

de de Platão para com a poesia e a pintura pode ser explicada nesses termos), o surgimento de sua variante moderna coincide com o surgimento do romance e do romantismo filosófico, ocupando posição de destaque nos pensamentos de Diderot e Coleridge, por exemplo. É por essa época que a noção de "ilusão" se transforma na metáfora dominante para a atividade da *mímesis*.[2] Coleridge emprega a metáfora do *sonho* para caracterizar tal ilusão: durante essa nossa prática da "suspensão voluntária da incredulidade", o "poeta não exige que acreditemos acordados; ele apenas deseja que nos entreguemos a um sonho".[3] O sonho se transforma na metáfora mestra para uma série de outras que remetem a uma perda de consciência por parte de quem percebe a ficção como ficção: alucinação, transe, hipnose, droga, etc.

O sonho também é uma das metáforas mais comumente aplicadas ao cinema, seja no debate teórico ou na discussão cotidiana. Entre os que, de uma forma ou de outra, sustentaram que a espectatorialidade cinematográfica é uma experiência ilusória ou semelhante ao sonho, que envolve uma perda de consciência, estão Jean Mitry, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey, Noël Burch e Mary Ann Doane. Burch, por exemplo, afirma que o cinema representacional pode induzir, no espectador, "uma sensação absolutamente completa de estar lá".[4] Mais recentemente, Richard Allen reelaborou e sofisticou a noção de "efeito diegético" de Burch em termos do que ele denomina uma "ilusão projetiva", na qual "deixamos de ter consciência da imagem projetada como uma reprodução ou registro de alguma coisa e experimentamos os acontecimentos nela representados como se estivessem presentes".[5] Efetivamente, a crítica e a teoria do cinema se dedicaram, desde o início, a elaborar essa analogia entre sonho e espectatorialidade. Mas a caracterização do espectador como alguém que se entrega a um sonho ou que é vítima de uma ilusão não é nem tão original nem tão peculiar à era do cinema, como se poderia imaginar: há toda uma pré-história do conceito de "ilusão" representacional e da metáfora do sonho, com a qual ela freqüentemente se associa.

---

[2] Marian Hobson, *The Object of Art: the Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), p. 17.

[3] Em H. J. Jackson, *Samuel Taylor Coleridge* (Nova York: Oxford University Press, 1985), p. 459.

[4] Noël Burch, "Narrative/Diegesis: Thresholds, Limits", em *Screen*, 23 (2), jul.-ago. de 1982, p. 30.

[5] Richard Allen, "Representation, Illusion and the Cinema", em *Cinema Journal*, 32 (2), inverno de 1993, p. 31.

Os objetivos deste artigo são decorrentes, em parte, dessa continuidade entre conceitos e metáforas críticas, que se verifica no momento da invenção do cinema. Duas são minhas teses principais: a) a de que essa continuidade prejudica a assunção, amplamente disseminada, de que o cinema ficcional é particularmente "ilusionista", quando comparado à literatura, ao teatro ou à pintura; e b) a de que o conceito de ilusão e as metáforas do engano a ele associadas não são capazes de explicar adequadamente nossa experiência com a ficção, seja ela cinematográfica ou outra qualquer. Espero demonstrar que, de modo geral, as peculiaridades da nossa experiência ficcional são muito mais bem compreendidas utilizando-se os conceitos de atenção, imaginação, percepção e sensação que o de (falsa) crença. Essa moldura conceitual, em seus fundamentos, é aplicável a todos os meios. Com isso, não pretendo sugerir que não existam diferenças significativas entre os diversos meios usados como veículo ficcional. Minha intenção é sustentar que – por várias razões institucionais – a teoria do cinema, ao longo de sua história, tem superestimado o significado da especificidade do filme como meio, e, como conseqüência, pouco tem se indagado em que medida o cinema ficcional não desempenharia as mesmas funções imaginativas que a ficção em outros meios anteriores ao aparecimento do cinema.

Ficção, crença e atenção

> O efeito que a verossimilhança exerce sobre o espectador jamais será capaz de fazê-lo – a menos que ele seja um idiota – tomar aquilo que representa por aquilo que é representado.
>
> Francesco Buonamici

> A imagem televisiva é a imagem na retina.
>
> David Cronenberg, 1983
>
> *Videodrome*

O conceito da ilusão e as metáforas do engano são respostas ao enigma ou "paradoxo" de nossas respostas à ficção, revelado, em sua forma mais intensa, pelas nossas respostas emocionais: por que, afinal de contas, nos sensibilizamos com as experiências de personagens que sabemos não existirem

nem nunca terem existido? O que todas essas metáforas têm em comum é a pressuposição de que, para que nos sensibilizemos com personagens e eventos ficcionais, devemos crer – de um modo mais ou menos qualificado – que a ficção, na verdade, não é uma ficção, mas sim a própria realidade ou uma representação de acontecimentos e pessoas reais (ou seja, história em lugar de ficção). Isso está de acordo, por exemplo, com as influentes concepções de Brecht sobre o teatro e, além disso, fundamenta o apelo à psicanálise na teoria do cinema de Baudry e Metz.[6]

Na teoria contemporânea, o conceito de ilusão está alicerçado sobre dois argumentos diferentes – ainda que paralelos. O primeiro se aplica geralmente às ficções veiculadas pelos meios tradicionalmente diegéticos – as obras ficcionais escritas ou faladas – e sugere que nossas respostas emocionais à ficção devam ser compreendidas com base em nosso entendimento de que a ficção faz referência a acontecimentos e personagens reais. O segundo, mais freqüentemente aplicado às ficções veiculadas em meios tradicionalmente definidos como miméticos – a pintura, o teatro, a fotografia, o cinema –, vai um passo além, sugerindo que tomamos não apenas uma forma de representação por outra, mas também a representação ficcional por um acontecimento real.

A primeira dessas proposições pode ser considerada uma solução para o "paradoxo" da resposta emocional à ficção, tal como enunciado por Colin Radford.[7] Radford indaga se é "consistente" e "coerente" nos comovermos com o que sucede a personagens ficcionais como, por exemplo, Ana Karenina. Ele conclui que não, e agrega uma pequena história: imagine que um amigo lhe conte que está sofrendo enormemente com a morte do irmão em um acidente de trânsito. Você se coloca no lugar de seu amigo, e fica triste pela dor que ele certamente está sentindo. Mas de repente ele diz: "Eu estava só brincando...". Imediatamente sua tristeza desaparece, porque você já não acredita na morte do irmão. Para Radford, esta é uma característica comum a todas as respostas emocionais a eventos não-ficcionais: para que sejamos tocados por um aconte-

---

[6] Cada uma dessas proposições, consideradas individualmente, são certamente mais complexas do que refiro no texto. Mas todas são dependentes de uma explicação da peculiaridade de nossas respostas à ficção e/ou ao cinema em termos de falsas crenças, e não em termos de imaginação, percepção e sensação, que são, conforme irei sustentar, os conceitos capazes de oferecer um contexto explicativo mais convincente e versátil.

[7] Colin Radford & Michael Weston, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", em *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary*, vol. 49, 1975, pp. 67-93.

cimento é preciso que acreditemos que ele ocorreu, ou que está ocorrendo. Quando aplicamos esse critério à experiência com a ficção, revela-se a natureza incoerente e paradoxal de nossas respostas emocionais ao ficcional: respondemos emocionalmente àquilo que – no momento mesmo em que a resposta emocional está ocorrendo – sabemos ser ficcional. A "inconsistência" aparece, pois, no caso das experiências cotidianas, a crença na realidade dos agentes e acontecimentos parece ser uma condição para a nossa resposta emocional, o mesmo não sendo válido no caso da experiência ficcional.[8]

Uma solução para o paradoxo de Radford está em sugerir que, ao nos deixarmos "absorver" por uma obra ficcional, passamos a crer (mesmo que se trate de uma crença falsa e que se mantenha apenas enquanto persiste nosso envolvimento com a ficção) que a representação faz referência a acontecimentos reais.[9] O problemático nessa solução é que ela faz equivaler ficção e vida real, tomando a primeira como parte da última. Além disso, ignora o fato de que nosso envolvimento com a ficção se dá no contexto de uma instituição socialmente reconhecida – a instituição da ficção – com regras e papéis bem conhecidos: um "modo reconhecido de comunicação", nas palavras de D. W. Harding, "uma técnica reconhecida de especulação sobre os imprevistos da vida real".[10] Essa instituição se fundamenta tanto sobre convenções textuais – preâmbulos narrativos, por exemplo – como sobre práticas contextuais. É bastante ilustrativo imaginar a provável reação do crédulo personagem de Radford ao perceber que foi vítima de uma brincadeira. "Brincadeira de mau gosto", talvez respondesse. Ele poderia ficar magoado, como os personagens ao princípio de *Quando os jovens se tornam adultos* [Diner, Barry Levinson, 1982], levados a crer, por um

---

[8] Outro aspecto da visão de Radford para as "inconsistências" de nossas respostas é o privilégio que concede às respostas emocionais a acontecimentos reais. Para ele, a resposta emocional a acontecimentos reais é um "fato concreto" da existência humana, mas dizer que respondemos emocionalmente também a acontecimentos ficcionais é inconsistente com esse "fato concreto". Radford não explica por que a resposta emocional a acontecimentos ficcionais não deveria ter o estatuto de "fato concreto". Em outras palavras, embora a preocupação explícita de Radford seja com a inconsistência entre as duas respostas, há também, ao longo do ensaio, uma desvalorização e um desconforto implícitos – para não dizer mais – com a resposta emocional à ficção. Não é necessário nos determos, no momento, sobre esse aspecto do argumento de Radforf, mas voltarei a abordá-lo oportunamente.

[9] O próprio Radford não concorda com essa solução (a bem da verdade, ele não encontra nenhuma solução satisfatória para o problema). Esta, entretanto, é a solução adotada por Christian Metz, explicada em seu sistema por meio do conceito psicanalítico de "negação". Ver Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: the Imaginary Signifier* (Londres: MacMillan, 1982), pp. 72-73.

[10] D. W. Harding, "Psychological Processes in the Reading of Fiction", em *British Journal of Aesthetics*, vol. 2, 1962, p. 139.

breve instante, que um amigo se feriu gravemente em um acidente de carro. A razão de sua mágoa é não apenas o fato de terem-no enganado, mas a sensação de ter sido moralmente agredido, pois a brincadeira, de forma talvez irresponsável, faz confundir os limites entre dois domínios normalmente mantidos em separado: a ficção e a história. Em geral, a ficção revela-se como ficção, o que possibilita que a ela se responda de uma maneira diferenciada daquela apropriada aos acontecimentos e pessoas reais. Ao nos envolvermos com uma obra ficcional, jamais nos sentimos ludibriados.[11]

Passemos, agora, à segunda forma em que aparece a proposição da "perda de consciência", onde tomamos não apenas uma espécie de representação por outra (a ficção pela história), mas também a representação pelo seu referente. Nessa formulação, postula-se que a ilusão sensorial ou perceptiva (*x* parece ser um objeto real, embora eu esteja ciente de que *x* é uma representação) conduz a uma ilusão epistêmica (tomo *x* por um objeto real), o que pode ser usado para sustentar a idéia de que, ao apreendermos o ficcional, nele acreditamos como se realidade fosse. Sem dúvida, há situações em que uma tal transição do logro perceptivo para a ilusão epistêmica pode acontecer. Em

[11] É possível contrapor aqui o argumento de que a distinção entre história e ficção nem sempre é, em outras sociedades ou em outros momentos, tão clara quanto é hoje para nós. A história da literatura tem demonstrado que o fato e a invenção, a história e a ficção, freqüentemente se confundiram em formas narrativas desde o período clássico até o século XVIII, e que é apenas nesse momento que se cristaliza a diferença epistemológica entre eles. Além disso, a despeito de nossas convenções racionalistas, algumas culturas – os puritanos do século XVII, por exemplo – tratam a ficção como uma forma de mentira. Mas isso não afeta minha argumentação por dois motivos. Primeiramente, nenhum historiador de literatura afirma que essas culturas do passado não percebiam a diferença entre fato e invenção, mas sim que "os gêneros não se definiam por sua fidelidade à verdade ou à invenção" (Lennard Davis, *Factual Fictions: the Origins of the English Novel* (Nova York: Columbia University Press, 1983), p. 67). A bem da verdade, a condenação puritana da ficção como uma forma de mentira pressupõe uma diferenciação clara entre fato e ficção. Em segundo lugar, proponho apenas que a ficção seja uma instituição – uma invenção cultural – capaz de surgir somente em razão de determinadas capacidades humanas (ou seja, a imaginação), e não que ela, necessariamente, se desenvolva em todas as culturas. Em outras palavras, nada pretendo afirmar a respeito das sociedades onde a ficção inexiste como instituição diferenciada. Não há dúvidas, no entanto, de que a ficção exista como forma narrativa e instituição diferenciadas da história, no período que nos é relevante, ou seja, na era do cinema. Um segundo argumento que poderia ser contraposto diz respeito às construções narrativas que misturam deliberadamente história e ficção, como, por exemplo, os "docudramas" ou filmes como *Dias de fogo* [Medium Cool, Haskell Wexler, 1969], em que uma história ficcional foi criada e filmada tendo como pano de fundo acontecimentos reais (a Convenção Democrática de 1968, em Chicago). Narrativas como essas são desconcertantes por não sabermos como responder a elas, se como história ou como ficção. No entanto, longe de comprometerem minha proposição, esses exemplos vêm apenas reforçá-la. Tais narrativas são exceções a comprovar a regra: não fosse a nossa dependência de uma clara distinção entre história e ficção, essas narrativas "mistas" nada teriam de excepcional.

uma experiência descrita por J. J. Gibson, semelhante a uma atração de parque de diversões chamada "o giro fantasma", o sujeito é acomodado em uma cadeira giratória no interior de uma sala que, por sua vez, gira ao seu redor. Indicações visuais enganosas induzem no sujeito uma sensação de movimento, fazendo-o, equivocadamente, inferir que é ele quem se move. Ou seja, o sujeito é levado a crer que está se movendo, sendo correto afirmar que ele foi enganado. A maioria de nós já experimentou esse tipo de sensação olhando pela janela de um trem estacionado, prestes a partir: a visão de outro trem em uma linha próxima, deslocando-se em direção contrária àquela em que temos a expectativa de nos mover, produz sobre nós uma breve sensação de movimento. O problema que se coloca, entretanto, é o de verificar em que medida esse modelo é apropriado para a nossa experiência com a obra de ficção, ou mesmo, mais especificamente, com a ficção cinematográfica. Não podendo equiparar a ficção à mentira, é legítimo que a façamos equivaler a essa forma de engano perceptivo-epistêmico.

Uma ilusão perceptiva é um engano na medida em que, sob determinadas circunstâncias, não temos condições de distinguir entre a representação e o objeto ou experiência real. No caso do "giro fantasma", a sensação de movimento é semelhante o bastante àquela que experimentaríamos (ou, ao menos, teríamos a expectativa de experimentar) caso realmente estivéssemos girando sentados em uma cadeira; e é por essa razão que temos a ilusão de que isso está ocorrendo. O mesmo se passa ao nos postarmos diante de um quadro *trompe l'œil*: sob determinadas condições, podemos ser induzidos a tomar o objeto ali representado por um objeto real. Duane Hansen já demonstrou que há inúmeros exemplos, na escultura, de efeitos enganosos como este. Eu mesmo confundi, certa vez, uma escultura de Hansen de dois turistas americanos contemplando um quadro com dois visitantes da galeria de arte onde ela estava sendo exibida. Porém, essa experiência está longe de se constituir em experiência típica da arte representacional – pintura, escultura ou cinema –, não podendo, jamais, ser considerada paradigmática para a experiência com as representações ficcionais em geral. Minha resposta à escultura de Hansen surpreende pelo fato de eu ter sido completamente iludido, ainda que apenas por um breve momento; mas isso é uma exceção, e não uma regra geral na experiência com a arte representacional. Além disso, em casos como este, basta que percebamos a ilusão para que seu aspecto epistêmico desapareça em definitivo. Em alguns casos podemos nos reposicionar a fim de

reconstituir o aspecto perceptivo da ilusão – observar mais uma vez o quadro com *trompe l'œil* de modo que ele volte a parecer real, eliminar a régua na ilusão de Müller-Lyer e seguir percebendo as linhas de igual comprimento como aparentemente diferentes –, porém isso não afeta mais nosso entendimento sobre o que de fato estamos a observar. Como sugere Allen, em tais casos, "a ilusão põe uma pedra entre nosso pensamento e nossa percepção."[12]

É de E. H. Gombrich a versão mais bem acabada e influente da tese de que a apreensão da arte pictórica representacional tem como base a ilusão epistêmico-perceptiva do espectador.[13] Gombrich utiliza-se da famosa figura wittgensteiniana do "pato-coelho" para propor que, assim como não somos capazes de enxergar o pato e o coelho simultaneamente, não conseguimos perceber um quadro a um só tempo como uma superfície bidimensional e como uma representação de um espaço tridimensional. O termo "ilusão" descreve, então, o que ocorre ao enxergarmos o objeto representado, e não um padrão abstrato de formas bidimensionais sobre uma tela. Sugere que, por mais que desenvolvamos a habilidade de "oscilar" entre essas duas perspectivas mutuamente excludentes do quadro, quando vemos o objeto representado estamos – por breve que seja – sendo enganados e induzidos a tomá-lo por um objeto real. Porém, conforme indica Gombrich, não elegemos apenas entre enxergar pingos de tinta (um jogo de luzes e sombras) ou um homem (o objeto representado). Podemos também enxergar a pintura de um homem (a imagem cinematográfica de um homem). Em outras palavras, a analogia entre a figura do "pato-coelho" e o quadro-como-tela/quadro-como-representação é falsa, no sentido de que, no último caso, não há mútua exclusão ou conflito entre as interpretações.[14]

A tese de Gombrich sobre a mútua exclusão entre tela e objeto ilusório encontra eco no trabalho de muitos teóricos e críticos de cinema. A obra de Allen sobressai pelo grau de explicitação e detalhamento de suas formulações. Como Gombrich, ele parte do efeito mutuamente excludente produzido pela figura do "pato-coelho" e, novamente como Gombrich, associa esse tipo de

---

[12] Richard Allen, "Representation, Illusion and the Cinema", cit., p. 21.

[13] E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Londres: Phaidon Press, 1962), p. 237 [edição em português: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (São Paulo: Martins Fontes, 1986)].

[14] Ver Richard Wollheim, "Art and Illusion" (resenha crítica do livro de Gombrich), em *British Journal of Aesthetics*, vol. 3, 1963, pp. 15-37; e Marian Hobson, *The Object of Art: the Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, cit., p. 10.

ilusão à noção de projeção. Allen enfatiza a natureza voluntária dessa "ilusão projetiva", afirmando que ela é dependente de uma supressão consciente da informação contextual, semelhante ao modo como podemos "enganar" nossa visão, induzindo-a ao erro na leitura de certas composições visuais, quando premeditadamente ignoramos algumas indicações presentes contextualmente.[15] Porém, uma vez deflagrada essa "ilusão projetiva", efetivamente tomamos as imagens e os sons representados no cinema por reais: "[nossa] percepção da imagem como uma ilusão projetiva é incompatível com a consciência da imagem como reprodução fotográfica do mundo e, portanto, com as convenções do meio como convenções"[16]. Voltaremos a esse ponto mais adiante. Por ora, basta dizer que a análise de Allen da ilusão cinematográfica (com base em Gombrich) – considerada modelar para a experiência ficcional como um todo –, além de analisar a ficção como uma forma sancionada de mentira, não leva em conta as convenções institucionais que regem nossa relação com as representações ficcionais.*

Outra forma de demonstrar como é impróprio falarmos em uma crença na ficção é examinar certas manifestações de arte moderna que brincam, deliberadamente, com as fronteiras institucionais da ficção e com os limites psicológicos da imaginação. O "teatro invisível" de Augusto Boal previa a encenação de textos em locações de rua, sem nenhuma indicação, para a audiência, de sua natureza ficcional. Nesse caso, é bem possível que se tomasse o acontecimento ficcional por um acontecimento real, e, tal como o carabineiro idiota de Godard, se tentasse intervir sobre a ação do espetáculo. Da mesma forma, quando o artista performático Chris Burden é atingido no palco (por um tiro disparado de uma arma), a distinção entre o ficcional e o real entra em colapso. Não se pode mais dizer que "o ator finge sentir dor" e que "o personagem se esvai em sangue"; acontece, simplesmente, que Chris Burden está realmente sangrando. São as condições de espectatorialidade que, no caso, dão sustentação a um frágil véu epistemológico: trata-se de arte, deve ser um objeto artístico, porque se passa em um museu, e porque Chris Burden é um artista – mas esse estatuto

[15] Tal como na ilusão da caixa de ovos, em que induzimos nossos sentidos a interpretar uma fotografia das cavidades (côncavas) do fundo de uma caixa de ovos como se fossem protuberâncias (convexas) – ou seja, interpretamos a fotografia como se afigurasse o lado inverso da embalagem. Ver Richard Allen, "Representation, Illusion and the Cinema", cit., p. 38.

[16] *Ibid.*, p. 30.

* Uma formulação posterior dessa questão por Richard Allen pode ser encontrada em "Olhando imagens cinematográficas", nesta coletânea (N. do O.).

agora parece inoportuno, impróprio, inadequado. Esse tipo de ruptura da moldura institucional configura, evidentemente, uma estratégia modernista característica. Sua força, no entanto, é dependente das normas da instituição da ficção. Quando aparecem dentro dessas normas, não cremos que os acontecimentos ficionais estejam de fato ocorrendo, mas, nos exemplos citados, não há outra escolha senão a de acreditar em sua realidade.

Há uma tradição em teoria do cinema que sugere – para não dizer que afirma explicitamente – que o cinema, como meio, produz um efeito sobre a ficção comparável ao dessas *performances*. A força ilusória do meio é suficientemente potente para transformar a natureza do jogo e modificar a própria instituição da ficção. A ontologia do cinema, poder-se-ia dizer, sobrepõe-se à epistemologia da ficção. Esta, me parece, é uma implicação central da tradição baziniana, e também, de modo geral, de todas as teorias e metáforas que sustentam que o cinema possui um enganoso efeito ilusionista, especialmente poderoso. E, com certeza, é também uma implicação real dos célebres relatos apócrifos das multidões de espectadores correndo em fuga da imagem projetada de um trem se aproximando, sofisticados recentemente por Tom Gunning, que fala de uma "vacilação entre a crença e a dúvida" por parte do espectador do cinema das origens.[17] Aqui, uma vez mais, a teoria entra em sintonia com a sabedoria popular: basta ver a afirmação do romancista David Lodge de que a adaptação ao cinema de *Laranja mecânica* [A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971] "tornou-se um incitamento ao próprio 'hooliganismo' que a obra se propunha examinar, em função da transposição do livro para um meio 'mais ilusionista'".[18]

Como já vimos, porém, o teatro, a pintura e a literatura ficcional haviam todos, antes do cinema, sido descritos como sonho ou ilusão. A figura do ob-

---

[17] Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator," em *Art and Text*, nº 34, 1989, p. 34.

[18] David Lodge, "The Art of Fiction: 44 Ideas", em *The Independent on Sunday*, 5 de abril de 1992. Para um exemplo acadêmico recente da proposição de que o cinema é intrinsecamente mais "ilusionista" do que outros meios, ver as observações de Seymour Chatman a respeito de pintura e cinema em *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), p. 155. Hobson faz uma observação sugestiva que implica – tal como estou propondo – que as hierarquias entre a força ilusória e os temores que as acompanham devem ser tratados como questões históricas e não meramente ontológicas: "Poderia ser argumentado que o romance sucede ao teatro e precede ao cinema como forma artística que incorpora a aparência ilusória do modo mais perigoso e, quem sabe, mais subversivo" (Marian Hobson, *The Object of Art: the Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, cit., p. 82).

servador iludido remonta pelo menos ao Renascimento.[19] Mesmo sem negar que o cinema, como meio, tem atributos particulares que possivelmente agreguem mais força à ficção, é preciso reconhecer que é excessiva a sugestão de que ele transforma por completo as nossas categorias e experiências representacionais. Se, como Gunning sugere, os espectadores primitivos hesitavam entre crença e dúvida, a hesitação se dava entre a crença e a dúvida de que uma representação fosse capaz de ser tão fiel à realidade, e não entre a crença e a dúvida sobre a literalidade factual do objeto representado.[20] (E se os espectadores, de fato, confundem ficção com história, ou vacilam entre a crença e a dúvida sobre a realidade literal do que é afigurado ficcionalmente, não mais estão respondendo à obra como obra de ficção, e não podem, por essa razão, ser tomados como paradigmáticos em nossa tentativa de compreensão da ficção e das respostas por ela induzidas.)

A ficção cinematográfica pode ser compreendida, portanto, dentro da instituição da ficção como um todo. O que se faz necessário é uma explicação global da instituição e da psicologia da ficção, evitando a idéia de que há uma perda de consciência. Uma explicação que seja capaz de dar conta das diferenças verificadas na apreensão da ficção veiculada em diferentes meios (em oposição a uma explicação que, embora aparente contemplar essas diferenças, se limita à reciclagem de antigas noções, como a de "ilusão".) Os conceitos de imaginação, percepção e sensação, tomados em conjunto, prestam-se a essa tarefa.

Examinamos, até aqui, os problemas relativos à descrição de respostas à ficção, em termos de uma crença equivocada na realidade do que é representado ficcionalmente. Se rejeitarmos essa explicação, outra se fará necessária para resolver o seguinte paradoxo: enquanto, no cotidiano, para nos sensibilizarmos com algo temos de acreditar que esse algo é real, no que tange à ficção nos deixamos sensibilizar por algo que sabemos não ser real. Para isso, pelo menos duas alternativas se apresentam. Tanto se pode sustentar que 1) o que está implicado na apreensão da ficção é uma forma de fingimento ou faz-de-conta, e não de crença, e que o que parece ser resposta emocional é de fato apenas quase-emoção; ou que 2) não é preciso acreditar em uma série de

[19] Robert A. Newsom, *A Likely Story: Probability and Play in Fiction* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1988), p. 67.

[20] Embora Gunning se confunda, em seu uso da expressão "crença e dúvida", quanto à relação entre esses dois sentidos, o sentido geral de seu argumento está consoante ao meu.

eventos para a eles responder emocionalmente; basta entreter imaginativamente uma situação ficcional para sentir-se sensibilizado por ela.

O primeiro desses argumentos foi proposto por Kendall Walton, tendo sido aplicado ao cinema por George Wilson. Segundo Wilson, "o espectador está ciente de que se encontra no cinema, mas faz de conta que vê as imagens desde o interior do espaço da história".[21] Essa abordagem oferece solução ao paradoxo de Radford, porém exige que se renuncie à idéia de uma identidade estrutural entre as respostas emocionais ao ficcional e as respostas emocionais aos acontecimentos reais. (Em outras palavras, a "inconsistência" de Radford somente ocorre em razão de utilizarmos o mesmo vocábulo – "emoção" – para nos referir a duas espécies sutilmente diferentes de resposta: respostas afetivas a acontecimentos reais e respostas afetivas a acontecimentos ficcionais.) Walton, em vez disso, fala de "quase-emoções".[22] A segunda tese, introduzida por Noël Carroll na Teoria do Cinema, traz uma solução ao paradoxo simplesmente prescindindo da suposição de que devemos acreditar em alguma coisa para sermos sensibilizados por ela.[23] É suficiente construirmos um determinado cenário em nossa imaginação e nos entretermos na forma de uma ficção. Apesar de essa última explicação me parecer mais adequada – por ser a fenomenologia das emoções experimentadas em resposta ao ficcional tão similar à das experimentadas em resposta aos acontecimentos reais –, ambas implicam considerar a ficção como uma instituição em que o ato narrativo e mimético independe da identidade ou correspondência a acontecimentos reais. De toda maneira, além de resolver o paradoxo de Radford, ambas as soluções põem fim à desvalorização das respostas emocionais à ficção que, de forma implícita, este paradoxo evidentemente contém (ver a nota 8). Nessa outra perspectiva, a resposta emocional à ficção não precisa ser vista como o problemático *doppelgänger** da resposta emocional a acontecimentos reais.

Robert Newsom, por sua vez, alega que a teoria da imaginação ou do "pensamento" – do tipo proposto por Carroll e Peter Lamarque – evita a ques-

---

[21] George Wilson, *Narration in Light* (New Haven: John Hopkins University Press, 1986), p. 56.

[22] Entendimento que faz eco ao de Hume: "seja qual for a emoção que o entusiasmo poético possa produzir sobre os espíritos, será sempre um mero fantasma da crença ou da persuasão" (David Hume, *A Treatise of Human Nature* (Oxford: Clarendon Press, 1967), p. 630).

[23] Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart* (Nova York: Routledge, 1990), pp. 79-87.

* Sósia, em português (N. do O.).

tão do que significa, exatamente, responder emocionalmente à ficção sem nela acreditar. Ou seja, Newsom considera a "postulação imaginária de um determinado cenário" como sinônima de "fingimento" ou "faz-de-conta" e sustenta que as teorias da imaginação ou do "pensamento" tão-somente se esquivam da espinhosa questão de descrever o tipo de crença implicada em tal "fingimento", "imaginação" ou "faz-de-conta".[24] Ele afirma que o fingimento ou o faz-de-conta é um estado psicológico complexo em que nós, a um só tempo, acreditamos e não acreditamos na ficção. Esses estados não são conflitantes mas integram-se, tal como os campos de visão, de cada um dos olhos, que ao se fundirem produzem um campo único. Mas sua formulação reintroduz desnecessariamente o problema da crença: o grande mérito da teoria da imaginação é precisamente o de eliminá-lo. Se o que tentamos explicar é nossa capacidade de responder emocionalmente àquilo que sabemos ser ficcional, não fugimos da questão afirmando que somos capazes de responder emocionalmente a eventos imaginários, e que as ficções pertencem a essa classe. O argumento identifica uma premissa equivocada na própria colocação do problema: a de que devemos crer em x para ser capazes de responder emocionalmente a x. Newsom é contrário a qualquer tentativa de purgar do "paradoxo" a experiência ficcional: para ele, a proposição de que a crença não está de modo algum implicada reduz a ficção a uma atividade fundamentalmente frívola. Nada, porém, é capaz de tornar nossa experiência com a ficção mais séria do que considerá-la epistemológica e fenomenologicamente singular, libertando as descrições e explicações da apreensão ficcional da dependência de molduras conceituais, como as da crença em acontecimentos reais, sonho ou mentira; em outras palavras, libertando-a da suposição de que o envolvimento com a ficção implica uma perda de consciência em lugar de uma ativação da imaginação.

Em um plano mais geral, entretanto, Newsom compartilha a insistência da perspectiva aqui proposta sobre a particularidade de nossas respostas à ficção. Ele sugere que, mesmo optando pela linguagem da crença em nossas tentativas de descrever as respostas ao ficcional (e é o que ele faz), precisamos escapar aos termos do idiota de Buonamici, ou seja, da "crença na realidade

[24] Robert A. Newsom, *A Likely Story: Probability and Play in Fiction*, cit., p. 203, nota 52. Newsom critica a teoria do "pensamento", tal como exposta em artigo de Peter Lamarque, "How Can We Fear and Pity Fictions", em *The British Journal of Aesthetics*, vol. 21, 1981, pp. 291-304.

literal da ficção".[25] Do mesmo modo, é preciso insistir em um paradigma para a apreensão da ficção distinto dos que a fundem com a história e com a própria realidade. Nossa resposta à ficção tem de ser caracterizada afirmativamente, como uma habilidade, um processo psicológico diferenciado, e não como mera perda de nossa consciência habitual, uma sombra de nossa resposta a acontecimentos reais.

O que as *performances* de Boal e de Burden vêm demonstrar é que já temos a tecnologia para induzir um engano, para produzir a ilusão perfeita da vida real. Essa tecnologia, conforme nos ensinam Boal e Burden, é a própria vida. Em última instância, não é o meio que importa, apesar da postulação sempre apaixonada dos poderes ilusionistas do cinema – e hoje, cem anos mais tarde, a realidade virtual –, mas a *contextualização* da tecnologia ou meio. Quando uma tecnologia nova é inventada – como as de *Videodrome, a síndrome do vídeo* [Videodrome, David Cronenberg, 1983] e de *O vingador do futuro* [Total Recall, Paul Verhoeven, 1990] –, e nela o espectador efetivamente é privado de sua capacidade de discriminar realidade de alucinação (ainda que sua adesão a tal dimensão ficcional seja voluntária), é que temos algo novo com o que nos ocupar.

O problema da especificidade: percepção, sensação e imaginação

O argumento deste ensaio, portanto, é o de que os espectadores – receptores de obras de ficção em geral – não sofrem a perda de sua consciência habitual, como sugerem as várias metáforas da ilusão. Em lugar disso, entretêm imaginativamente proposições e imagens dos textos ficcionais. Imaginemos que, ao segurar uma faca pelo fio, alguém a arranque de sua mão, abrindo um profundo corte em sua carne. Se, ao pensar nessa possibilidade, você estremece de pavor, assim não o faz por acreditar que sua mão realmente está sendo cortada. O mesmo se dá com a ficção. O exemplo, na verdade, me foi inspirado pelo filme *Parents* (Bob Balaban, 1989), em que um personagem passa por essa experiência. A ficção estimula a imaginação de um determinado cenário; não con-

[25] Robert A. Newsom, *A Likely Story: Probability and Play in Fiction*, cit., p. 129.

duz o espectador a nenhuma espécie enigmática de torpor. A espectatorialidade cinematográfica – assim como a apreensão da ficção de modo geral – é muito mais bem compreendida, nesse sentido, como atividade imaginativa.[26]

A objeção mais óbvia a essa perspectiva é a de que assistir a um filme não é o mesmo que ler uma obra literária. O estímulo para o desenvolvimento e a defesa das teorias "ilusionistas" da espectatorialidade cinematográfica tem origem na intuição de que a ficção no cinema é mimeticamente mais potente do que na literatura ou na pintura. Essa intuição, no entanto, pode-se explicar pelo conceito de imaginação, complementado pelos conceitos (absolutamente comuns) de percepção e sensação, sem nenhum recurso, pois, às noções de ilusão ou de crença (qualificada, dividida ou simplesmente equivocada). Para esclarecer esse ponto, proporei duas diferentes situações de envolvimento com uma obra ficcional. Na primeira, estou lendo um romance de aventuras em alto-mar (*Moby Dick*, por exemplo). Absorvido pela história, respondo emocionalmente a alguns trechos da narrativa: a certa altura, estremeço de pavor com a possibilidade de ser atirado do convés de um navio em meio a uma tempestade. O que ocorre, aqui, é que sou capaz de me imaginar em uma determinada situação. Tal imaginação, sem dúvida, não pressupõe a crença de que me encontro, de fato, na situação imaginada. Posso me sentir assustado ao imaginar que estou olhando para baixo da janela de um prédio alto; ou me arrepiar ao pensar que me cortei com uma faca. Responder emocionalmente a um romance é meramente uma sofisticação do mesmo processo, no qual o texto opera como elemento detonador.

Passemos a uma segunda situação. Em visita ao porto de Brighton, alguém me convence a dar uma volta no Nordic Settler, um brinquedo mecânico que imita um navio *viking*. O "navio" balança produzindo um arco de quase 180 graus, e começo a experimentar uma versão muito mais poderosa dos eventuais enjôos e náuseas que senti ao ler *Moby Dick*. Agora, minha resposta afetiva é causada por um conjunto de sensações reais, que pretendem reproduzir (e, de certa forma, verdadeiramente reproduzem) as que de fato experimentaríamos em um navio em meio a uma tempestade. Neste caso, o

[26] Ao postular a centralidade da imaginação na espectatorialidade cinematográfica, não pretendo reintroduzir Coleridge em meu argumento. Embora tenha sido uma figura crucial na elaboração da noção de imaginação, sua formulação é comprometida pelas metáforas da ilusão que espero ter desacreditado. A noção de imaginação não é dependente de tais metáforas, como têm demonstrado vários autores em cujos trabalhos me baseio.

trabalho da imaginação é diminuído. Permanece, no entanto, um paralelismo com o discurso literário. Espera-se que imaginemos – que consideremos como ficção – estarmos sendo jogados de um lado para outro em alto-mar, e não sentados sobre uma máquina que se move, para a frente e para trás, em um previsível movimento pendular. A diferença está em que, agora, o elemento detonador reproduz em parte as percepções e sensações que comporiam a experiência que o brinquedo nos propõe imaginar, em lugar de, simplesmente, oferecer uma sucessão de frases escritas sobre uma folha de papel.

O que desejo sugerir é que o cinema se encontra exatamente a meio caminho entre essas duas situações, possivelmente se apropriando do melhor de cada uma delas. (O cinema ficcional, historicamente, surge exatamente de uma combinação como esta, entre formas derivadas da literatura e as tecnologias mais "sensacionais" do teatro, da lanterna mágica e da feira de atrações. A dimensão "sensacional" do cinema aparece também em muitas das modificações agregadas à sua tecnologia básica: o som, o cinemascope, a terceira dimensão, os efeitos olfativos – Smell-O-Vision – e as cadeiras que sacodem foram inovações que pretenderam criar novas e mais espetaculares sensações para o espectador.)[27] Por um lado, os filmes de ficção nos brindam com complexos cenários narrativos, estimulando o envolvimento de nossa imaginação, de modo que os possamos fruir por completo; por outro lado, o cinema se caracteriza como um "dispositivo" com a capacidade, ainda que limitada, de induzir percepções e sensações que esperaríamos experimentar nas situações ficcionais para as quais ele estimula nossa imaginação.

É aqui que a moldura conceitual imaginação-percepção-sensação se inclina às questões de especificidade do meio: um espectador pode se revoltar ao enxergar na tela a imagem de um membro decepado, e não ter a mesma

[27] Sobre a origem do cinema e essas diversões "sensacionais", ver Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (Chicago: University of Illinois Press, 1991), pp. 41-42. Smell-O-Vision, juntamente com seu concorrente Aroma-Rama, acrescentou um elemento olfativo ao cinema em 1959-1960. O diretor William Castle dotou algumas poltronas de cinema com um mecanismo para produzir pequenos choques elétricos quando do lançamento, em 1959, de seu *thriller Força diabólica* [The Tingler]. Freqüentemente se supõe que o tipo de análise conceitual que estou propondo despreza a história. Mas essas observações sobre a origem do cinema sugerem exatamente o contrário. Neste caso, as evidências a respeito das origens do cinema reforçam minha proposição de uma compreensão do cinema em termos de imaginação, percepção e sensação. Do mesmo modo, minha análise implica repensar algumas assunções sobre a natureza da credulidade do espectador do cinema primitivo. Em outras palavras, a interpretação histórica e a análise conceitual, longe de serem mutuamente excludentes, podem interagir de forma bastante produtiva.

reação ao ler sua descrição nas páginas de um livro. A imagem na tela, como estímulo imaginativo, oferece uma aproximação à experiência sensorial, ao passo que a descrição é inteiramente baseada em nossa habilidade, ou predisposição, de representar, imaginariamente, uma descrição verbal (ou seja, construir uma "imagem" mental do membro decepado). Conforme já sugeri, o cinema não é o único meio a oferecer um detonador perceptivo. É evidente que a pintura, o teatro e algumas das tecnologias "pré-cinematográficas", como a lanterna mágica e os dioramas, também exibem essa característica. Uma explicação mais *definitiva* do cinema ficcional precisaria demonstrar melhor a diferença entre o arranjo sensorial particular proporcionado pelo cinema e o de outras artes de base perceptual. Embora a teoria do cinema tenha freqüentemente se detido sobre essa questão – as peculiaridades da imagem fotográfica, a adição de movimento a essas imagens, as condições de projeção na sala escura, etc. –, as conclusões têm sido comprometidas pela centralidade que nelas ocupam noções como as de "ilusionismo" do cinema, o "efeito diegético", negação, ilusão projetiva, e as metáforas do engano.[28] O que se faz necessário, pois, é uma explicação do que é peculiar à ficção cinematográfica, promovendo-se uma separação entre as questões perceptivas e as epistêmicas, viciadas e diversionistas.

Dois pontos devem ser salientados aqui. Primeiramente, a dimensão perceptiva e sensacional do cinema tem sido enfatizada em detrimento de sua dimensão imaginária – à qual nos dedicaremos logo em seguida. Em segundo lugar, devemos destacar que os limites da dimensão "sensacional" precisam ser compreendidos com clareza. A própria natureza da instituição da ficção lhe impõe esses limites, mostrando-se fundamentalmente distinta de experiências como a do "giro fantasma" ou mesmo a dos quadros *trompe l'œil*. Por convincentes que sejam os efeitos perceptivos ou sensacionais, nós os experimentamos cientes de estarmos envolvidos em um cenário imagi-

[28] Há uma grande ironia aqui. A teoria do cinema tem enfatizado a dimensão "sensacional" da experiência cinematográfica como prova da peculiaridade do cinema como forma artística. Pensava-se que, para o cinema ser considerado arte, deveria apresentar qualidades específicas que o distinguissem das artes nas quais ele se fundava (teatro, literatura, pintura). Mas é precisamente esse aspecto que tem sido usado para desqualificá-lo, sob a alegação de que a "sensação" suplanta o esforço imaginativo favorecido pela literatura. Para um exemplo desses temores, em um texto de época, ver Louis Haugmard, "The 'Aesthetic' of the Cinematograph" (1913), em Richard Abel, *French Film Theory and Criticism, 1907-39*, vol. I (Princeton: Princeton University Press, 1988), pp. 83-84; um exemplo mais recente são as observações de David Lodge sobre *Laranja mecânica*, referidas anteriormente.

nário, uma ficção. Convém lembrar como são pouco convincentes os efeitos perceptivos e sensacionais do cinema, se julgados pelos padrões de exigência do "ilusionismo" – a idéia de tomarmos a representação por seu(s) referente(s). Poderíamos classificar os efeitos perceptivos e sensacionais do cinema segundo seu grau de sucesso na simulação das experiências reais que se propõem a reproduzir. Estes variam de procedimentos muito pouco convincentes – como o "chicote" em um plano ponto-de-vista –[29] aos efeitos de som estereofônicos, capazes de reproduzir certas experiências sensoriais com precisão – por exemplo, um avião deslocando-se da esquerda para a direita na tela. Reproduções de experiências perceptivas como esta podem ser consideradas ilusões perceptivas?[30] No limite, o cinema é capaz de induzir ilusões perceptivas pontuais (distintas das ilusões epistêmico-perceptivas): um ruído violento ou um súbito movimento na tela podem provocar um sobressalto na platéia, como se fossem reais. Isso não altera, porém, nosso conhecimento de que cumprem o papel de detonadores em um jogo ficcional.[31] A metáfora de Bazin para o desenvolvimento da tecnologia cinematográfica – a figura matemática conhecida como assíntota – dava expressão à idéia de que o cinema cria efeitos cada vez mais realistas ou "ilusórios", ainda que nunca duplicando a realidade em si, e isso é o máximo que se

[29] O "chicote" é um rápido movimento lateral de câmera, no eixo de um tripé, que tem o efeito de borrar a imagem. Geralmente, é utilizado para representar uma virada rápida de cabeça. Nossa experiência sensória (nesse caso visual) desses movimentos, no entanto, não possui esse efeito (não experimentamos, tipicamente, um embaçamento da visão ao realizarmos esse movimento).

[30] Muitos teóricos do cinema – em particular os da tradição formalista e estruturalista – se mostrariam reticentes a qualquer tentativa de aferição de efeitos naturalistas contrapondo-os a experiências reais. Em seu entendimento, esses efeitos são o produto de convenções, sendo considerados reais apenas com relação a outras convenções, e não experiências reais. Em outro texto, sugiro que tal formulação decorre de uma confusão entre o mimético e o natural (Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction and Emotional Response in the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995). Uma posição como esta não é capaz de explicar o fato de que a escultura, por existir em três dimensões, apresenta vantagens intrínsecas sobre a pintura com respeito a alguns efeitos naturalistas, ainda que não em todos esses efeitos (cf. R. Wollheim, "Art and Illusion", cit., p. 37, nota 8). Tampouco consegue explicar a intuição de que o cinema efetivamente simula alguns aspectos da experiência melhor do que a literatura. Esta é, evidentemente, a intuição que dá origem à idéia de que o cinema é mais "ilusionista" que a literatura. Mais uma vez, não é a intuição que pretendo rejeitar, mas a teoria pela qual a explicamos.

[31] Outro modo de colocar isso é dizer que, em tais casos, nosso sistema nervoso autônomo segue operando de modo habitual – sobressaltando-se com ruídos altos e súbitos ou movimentos inesperados –, mas as conseqüências normais de tais reações são truncadas porque o contexto de estimulação já nos é conhecido (estamos cientes de que assistimos a um filme). Em contraste, um susto fora desse contexto normalmente nos fará virar abruptamente, olhar na direção do ruído ou do movimento, agachar, correr ou se encolher defensivamente, etc.

pode obter das teorias da "ilusão". Mas mesmo isso é questionável: como sugeriu Richard Wollheim, com respeito à pintura naturalista, é possível que cada novo efeito perceptivo "ilusionista" criado venha inibir os já existentes[32] (ou seja, a imponente curva do progresso postulada por Bazin deveria ser substituída por uma linha mais excêntrica).

Atenção e reflexividade

Ao liberarmos a apreensão da ficção da idéia de uma perda de consciência, que levaria à crença na realidade do que é representado ficcionalmente – seja com base no paradigma da mentira diegética ou no da ilusão mimética (*trompe l'œil*) –, é possível conceber novamente a questão em termos de atenção e concentração. Ao conversar com alguém em uma festa, tenho minha atenção focada sobre o que é falado, mas sigo tendo consciência, ainda que perifericamente, do burburinho, da dança e da fornicação acontecendo ao meu redor. Pode-se mesmo afirmar – como na popular teoria da apreensão ficcional – que minha absorção ou imersão na conversa é tal que esqueço onde estou, perdendo consciência da algazarra. Mas jamais é colocado em questão se deixo de crer nos acontecimentos ao meu redor, por não estar com minha atenção centrada sobre eles. Do mesmo modo, não é necessário apelarmos à questão da crença ao abordarmos nossa consciência da ficção como ficção. Assim, Noël Carroll, por exemplo, fala em se focalizar atentamente no que é representado (um homem) e, ao mesmo tempo, *subsidiariamente* – mas de forma constante –, atentar para o fato de que tal representação é ficcional (a imagem de um homem). Para ele, esses são "modos *não-conflitantes* de consciência",[33] distintos, conceitualmente, da crença. A noção de montagem invisível é também melhor compreendida nesses termos: não reprimimos nossa consciência ou olvidamos a existência de cortes entre os planos; as convenções da decupagem clássica foram concebidas de modo que não tenhamos nossa atenção centrada nelas, mas na ação, que tem uma continuidade "para além" do corte.

Meu ponto é que esse argumento precisa ir além nesta direção: o espectador deve estar, no mínimo, atento perifericamente ao estatuto ficcional de uma

---

[32] Richard Wollheim, "Art and Illusion", cit., p. 37, nota 7.

[33] Noël Carroll, *Mistifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (Nova York: Columbia University Press, 1988), p. 44.

representação, de modo que possa responder a ele adequadamente. (Talvez nem seja preciso considerar nossa atenção como dividida; é possível que enxerguemos, simplesmente, "a imagem de um homem".) Sempre que um filme ficcional deixa de representar uma ação em tempo real, não há dúvida de que atentamos tanto para a textualidade da ficção como para o que ela representa. Como exemplo, tomemos uma seqüência do filme *Mad Max II: a caçada continua* [The Road Warrior, George Miller, 1982]. Max ordena a Feral Kid que suba no capô do caminhão para recuperar uma cápsula. A cena é montada em paralelo com a aproximação, em alta velocidade, do carro do líder da gangue rival, os Humungus, indo de encontro ao caminhão. Quando Feral Kid está prestes a agarrar a cápsula, Wez, o vice-líder da gangue rival, consegue subir no caminhão de Max; Wez e Max começam a lutar. A narrativa, então, corta para o carro dos Humungus acelerando em direção ao caminhão. Pela grande velocidade dos veículos, e a curtíssima distância que os separa, a colisão parece ser iminente. Porém, ela ainda demora mais ou menos oito segundos, enquanto a narração corta entre o rosto de Max e o Feral Kid, um plano ponto-de-vista do carro dos Humungus, o rosto de Wez e um plano ponto-de-vista do caminhão de Max. Só então ocorre a colisão.

A seqüência mostra uma expansão um tanto convencional (ainda que montada com algum virtuosismo) do tempo "real" implícito do acontecimento no mundo ficcional. Para compreendermos esse seu aspecto temporal, devemos estar cientes de que estamos assistindo a uma representação, ou seja, de que a ação é representada para nós, público espectador, por uma instância narrativa, manipuladora da sua dimensão temporal. Do contrário, consideraremos a seqüência como a representação de um acidente ocorrido em um mundo onde são outras as leis da física, onde corpos se movendo a uma velocidade *x* percorrem distâncias menores do que no mundo real. Essa situação, evidentemente, é excepcional, mas o número de filmes em que não encontramos nenhum exemplo dessa espécie de manipulação temporal é absolutamente reduzido. O mesmo é válido para as manipulações espaciais. Estas, evidentemente, são mais onipresentes, pois são raríssimos (se é que existem) os casos em que tomamos o espaço ficcionalmente representado como contíguo àquele por nós ocupado na sala de cinema. É por essa razão que não concordo com a afirmação de Allen de que "[nossa] percepção da imagem como uma ilusão projetiva é incompatível com uma consciência da imagem como reprodução fotográfica do mundo e, portanto, com as convenções do

meio como convenções".[34] Muito pelo contrário, mesmo a compreensão mais básica de um filme ficcional demanda que jamais deixemos de atentar ao fato de que o filme é uma representação construída com base em convenções.

Deixar-se absorver ou envolver por uma ficção significa, portanto, concentrar-se nos personagens, objetos e acontecimentos do mundo ficcional, no sentido aqui discutido – como representações miméticas fundadas em convenções, e não como pessoas, objetos e acontecimentos reais, do modo que a explicação "ilusionista" nos pretende fazer crer. Há pelo menos duas ramificações significativas dessa explicação não-ilusionista da "absorção" do espectador em um mundo ficcional. As discussões a respeito da resposta emocional ao cinema de ficção seguidamente têm incorrido em um dualismo simples, sendo o caso mais conhecido o da célebre distinção brechtiana entre "identificação" e "distanciamento". Enquanto a tese ilusionista oferece sustentação a tais dicotomias – segundo Allen, assistir a um filme é uma questão de "oscilar" entre dois estados mutuamente excludentes –, reconceptualizar a "absorção", em termos de atenção e concentração, implica mitigar o raciocínio dicotômico. Sugere, na realidade, que, enquanto nosso grau de absorção ou envolvimento com a ficção pode variar, mesmo a resposta mais emotiva à ficção não envolve engano: é uma resposta produzida com base em convenções, não na repressão da consciência que destas tem o espectador.

Outra conseqüência desse argumento é que fica prejudicada a defesa do cinema reflexivo – o cinema que explicitamente direciona nossa atenção a seu estatuto de artefato convencional. Na lógica da explicação que proponho, não há filme que, implicitamente, não dirija nossa atenção a seu estatuto artificial (visto que, para a compreensão de todo e qualquer filme, é preciso atentar a seu caráter representacional). A peculiaridade do cinema reflexivo está em nos fazer

[34] Richard Allen, "Representation, Illusion and the Cinema", cit., p. 30. Tampouco concordo com George Wilson, que, de modo aparentemente mais modesto, afirma que o espectador é apenas "obscuramente consciente" do estatuto retórico da narrativa cinematográfica, experiência que, para ele, precisamente por sua "obscuridade", está em desacordo com a "transparência" da narrativa clássica (George Wilson, *Narration in Light*, cit., p. 59). O que a análise de *Mad Max II* implica é que essas duas qualidades ("retórica" e "transparência") não mantêm nenhum tipo de relação inversamente proporcional, mas são igualmente necessárias, harmonicamente equilibradas, e ambas permanentemente indispensáveis para uma resposta adequada. São *imbricadas* (e não alternadas, conforme Allen (p. 39) e Gombrich sugerem): assistimos a uma representação, em lugar de alternarmos entre enxergar uma tela bidimensional e o que tomamos por espaço real. Além disso, o apoio de Wilson à proposição de que a narrativa clássica oculta sua condição de narrativa deve ser reformulado de modo que possa contemplar as considerações acima, deixando de opor "atentar ao que é representado" a "atentar à representação".

focalizar a atenção sobre personagens que nos indicam, explicitamente, a existência de um conjunto de convenções implicadas tanto na produção como na compreensão do filme. Por exemplo, no final de *O jogador* [The Player, Robert Altman, 1992], verifica-se a criação de um movimento reflexivo quando Griffin Mill concorda em produzir um filme aparentemente idêntico ao que terminamos de assistir. Nossa atenção está focada em uma convenção (que diz respeito, no caso, à escolha de roteiros para produção) por meio de um personagem. Nenhuma revelação psicológica desconcertante, no entanto, é feita em um filme reflexivo. O efeito criado por um procedimento reflexivo é semelhante ao que eu produziria aqui se abrisse parênteses para meditar sobre algumas convenções textuais do gênero em que estou escrevendo. Poderia fazer um comentário sobre os dois pontos que acabo de redigir, ou sobre o uso da autoridade como procedimento retórico (por exemplo, a menção de que alguém como Richard Wollheim, muito mais capaz e eminente que eu, pensava do mesmo modo). Assim, chamaria a atenção do leitor às convenções que devem ser dominadas para a perfeita compreensão de meu texto, mas sobre as quais não é necessário estar centrado para um completo entendimento da minha argumentação. Não se centrar sobre uma convenção, entretanto, é totalmente diferente de pensar que nenhuma convenção está sendo utilizada. O espectador não sofre nenhum trauma de recuo súbito do mundo "ilusório" da ficção, quando o texto se torna reflexivo.[35]

Ficção, fantasia e imaginação

Poderia ser levantada a seguinte objeção: se tudo isso é verdade, por que se mostram tão persistentes as metáforas da ilusão e as implicações sobre a

[35] Devo acrescentar que minha argumentação de modo algum implica que obras ficcionais reflexivas não possam ser, por princípio ou lógica, perturbadoras ou desorientadoras. Meu objetivo é clarificar os termos psicológicos em que elas, em determinados períodos da história da ficção, podem ter sido perturbadoras (como de fato o foram). No contexto de uma tradição ficcional onde a reflexividade havia sido inteiramente barrada, um filme reflexivo era objeto de surpresa porque rompia com as convenções, atraindo assim nossa atenção ao que era uma convenção totalmente automatizada. No entanto, a razão do choque resultava do privilégio de certas convenções sobre outras, e não de uma ruptura da ilusão epistêmica. Em outras palavras, o choque causado pela reflexividade deve ser explicado historicamente, em termos das convenções e das tradições de representação, e não ontologicamente, em termos das qualidades intrínsecas do meio.

crença delas decorrentes? Tal ocorre, em parte, porque como descrições da nossa experiência cotidiana com a ficção elas funcionam perfeitamente bem: a metáfora do sonho transfere a ficção e o cinema ficcional a um outro domínio, no qual somos tocados por acontecimentos não-existentes. Do ponto de vista deste texto, entretanto, é outra a razão mais significativa. As metáforas da ilusão sobrevivem em teoria do cinema devido à sua articulação com proposições mais amplas das teorias brechtianas, althusserianas e lacanianas: as de que seríamos, em sentidos que variam em cada uma dessas teorias, subjugados por estruturas psíquicas e sociais. A principal implicação do conceito de "sujeição" é a sugestão de que falta ao indivíduo humano a autonomia que (essas teorias afirmam) a sociedade burguesa ocidental a ele atribui. Ainda que pensemos ser capazes de agir e escolher, na verdade não passamos de "efeitos" da série de estruturas lingüísticas, psíquicas e ideológicas que nos constituem e determinam por completo.[36] Em outras palavras, defrontamo-nos aqui com uma noção muito mais abrangente e perniciosa de ilusão epistêmica, associada com a questão mais específica da percepção da ficção, ora sob exame. Nesses modelos, o engano, no plano da percepção, aparece como o fundamento para a sujeição no plano da cognição.[37] Mas os imponentes sistemas teóricos da teoria contemporânea do cinema não serão abalados por meras elucubrações sobre o quanto deve-se tomar literalmente a metáfora do cinema como sonho ou ilusão. Logo, é nesse plano mais alto que deve ser conduzido o debate teórico. A meu ver, a ficção (aí incluindo a cinematográfica) não é apenas um domínio de sujeição, escapismo, fantasia, ou atenção estética (no sentido associal).

Nesta seção final, pretendo caracterizar a imaginação em maior profundidade, a fim de verificar as implicações sociais do modelo de experiência da ficção que aqui proponho. Mas, antes disso, acho interessante apontar as dificuldades colocadas por um dos modelos alternativos: o que considera a experiência ficcional como uma variante da fantasia, em seu sentido psicanalítico.

---

[36] O conceito-chave aqui é a noção althusseriana de *interpelação*, que enfatiza o modo pelo qual somos "submetidos" ideologicamente; mas esse conceito é desenvolvido a partir das teses psicológicas de Lacan, dependentes, por sua vez, da teoria da linguagem de Saussure. Ver Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster (Nova York: Monthly Review Press, 1971) [edição em português: *Lenine e a filosofia* (Lisboa: Estampa, 1970)].

[37] Essa associação entre a ilusão perceptiva e a "sujeição" ideológica é bastante explícita em Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Londres: Scolar Books, 1979), p. 19.

A função da fantasia é de simultaneamente exprimir e dissimular determinados desejos inconscientes. É um aspecto necessário dessa experiência que a fantasia seja percebida como real pelo sujeito, na medida em que é a natureza fantástica (ou seja, ilusória, enganosa) da satisfação do desejo que assegura que este permaneça inconsciente.[38] Para que nossa experiência do cinema ficcional possa ser equiparada à da fantasia, ela deve apresentar pelo menos um elemento de ilusão epistêmica intrínseco a essa experiência – sob pena de a analogia entre fantasia e cinema ficcional desmoronar ao primeiro obstáculo. Parece-me ser este justamente o caso. A instituição da ficção, no entanto, cumpre certas funções psicológicas e sociais – algumas das quais podem ser descritas como "fantasia", em um sentido não estrito do termo. São essas funções que agora passo a considerar.[39]

Afirmar que a experiência da ficção é uma atividade imaginativa pode parecer bastante simplista ou retrógrado no atual estágio da história da ficção e da crítica: um dos clichês mais utilizados para descrever a literatura é justamente o de "escrita imaginativa". O conceito de imaginação, no entanto, apresenta-se como uma alternativa ao de sujeição. A imaginação, como vimos, diz respeito à nossa capacidade de compor representações mentais de objetos ausentes (objetos reais, mas não presentes) ou objetos irreais (fictícios).[40] Por sua vez, a ficção é construída explorando essa capacidade, aumentando aquilo que poderíamos denominar como nosso *repertório experimental*. Iris Murdoch sustenta que o romance é essencialmente "antiegoísta", no sentido de que oferece ao leitor uma oportunidade de imaginariamente experimentar situações, sistemas de valores e pessoas, radicalmente distintos daqueles com os quais está familiarizado.[41] Em resposta a personagens ficcionais, o leitor, ou espectador, pode defrontar-se com experiências não familiares. Por isso, mesmo reconhecendo que os romances e os filmes hollywoodianos sejam formas

[38] James Hopkins, "Introduction: Philosophy and Psychoanalysis", em James Hopkins & Richard Wollheim (orgs.), *Philosophical Essays on Freud* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), p. xxvii; e Richard Allen, "Representation, Illusion and the Cinema", cit., p. 32.

[39] Observe-se que não estou postulando que a concepção psicanalítica da fantasia seja falsa ou imperfeita, mas tão-somente apontando a existência de uma significativa distância entre ficção e fantasia, impedindo que a primeira seja simplesmente subsumida na última.

[40] Jean-Paul Sartre, *The Psychology of the Imagination* (Nova York: Rider and Co., 1950) [edição em português: *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação* (São Paulo: Ática, 1996)].

[41] Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good* (Nova York: Schocken, 1971), p. 84. Ver também Martin Price, *Forms of Life: Character and Moral Imagination in the Novel* (New Haven: Yale University Press, 1983), p. 12.

"individualistas" – suas narrativas são conduzidas pelos interesses pessoais de seus personagens –, seria demasiadamente simplista considerá-los meros reflexos e instrumentos unívocos de perpetuação do individualismo na moderna sociedade ocidental.

Alguns filósofos têm sugerido que tal experiência chega a constituir uma espécie distinta de conhecimento, equiparável às formas mais amplamente reconhecidas de saber, como a de saber fazer algo, ou saber que algo é de determinada maneira, ou saber como é ser outra pessoa que não nós mesmos, ou, ainda, de saber como agir em determinada situação nunca antes experimentada, etc.[42] Para Paul Taylor, a ficção e a imaginação nos permitem "quase-experiências", oferecem-nos "um meio para avaliarmos nossas prováveis respostas emocionais a situações hipotéticas e apreciarmos os sentimentos de outras pessoas passando por situações que ainda não tivemos a possibilidade de experimentar".[43] Nessa perspectiva, responder emocionalmente a personagens ficcionais não nos conforma a categorias humanas atemporais, nem anestesia nossa disposição de intervir sobre questões sociais, como pretende Brecht. Pelo contrário, pode nos habilitar a apreender experiências que não as nossas, e, talvez, a utilizar esse conhecimento para agir sobre o mundo de um modo mais eficiente.

Um aspecto particular da experiência imaginativa – e, portanto, também da ficcional – é o seu "não-engajamento". Por ser ficcional, imaginada, ela nos desobriga das preocupações que costumamos ter com as conseqüências de ações reais. É provável que, ao suspeitar que um personagem de filme não é merecedor de confiança, eu me indague sobre quais, entre suas características, me causam essa suspeita. Diante de uma situação real análoga, no entanto, na qual eu suspeite de uma pessoa real com características semelhantes, a mesma reação é bastante improvável. Ora, isso ocorre porque, na experiência com a ficção, meus interesses reais não estão em jogo. Em uma palavra: sentimentos desse tipo são "testados mais confortavelmente sem a sobrecarga de conseqüências que a vida impõe".[44] Isso estaria próximo, segundo Martha Nussbaum, ao sentido original da *catarse*, compreen-

[42] Catherine Wilson, "Literature and Knowledge", em *Philosophy*, nº 58, 1983.

[43] Paul Taylor, "Imagination and Information", em *Philosophy and Phenomenological Research*, nº 42, 1981, p. 220.

[44] M. Price, *Forms of Life*, cit., p. 23.

dida por Aristóteles não tanto como uma purgação, mas como uma *clarificação* das emoções: estudando nossas respostas à ficção, desenvolvemos "uma autocompreensão mais rica com respeito aos afetos e valores que as fundamentam".[45] Numa linha semelhante de raciocínio, D. W. Harding sustenta que a ficção possibilita uma forma de "avaliação a distância", na qual o leitor ou espectador aprecia um conjunto de acontecimentos "em um contexto mais amplo do que o participante real seria capaz de tolerar".[46] Basta lembrar o exemplo do "teatro invisível" de Boal: enquanto tomamos os acontecimentos como reais, em lugar de simulados (ficcionais), respondemos como participantes. O que devo fazer? Quais minhas responsabilidades em tal situação? Quando nos damos conta de que se trata de um logro, nossa perspectiva é drasticamente modificada. Eliminada a pressão no sentido de uma resposta ou de uma intervenção concreta, estamos livres para refletir sobre o acontecido, do modo como bem entendermos.[47] Certamente, é este um dos sentidos da noção kantiana de "desinteresse" estético,[48] mas observe-se que ele não configura uma forma associal ou a-histórica de atenção. Por exemplo, no caso citado, posso me sentir instigado a refletir justamente sobre os aspectos culturais determinantes de minhas respostas e reações "automáticas" cotidianas.

Tudo isso pode ser sintetizado na proposição de Paul Ricoeur de que a ficção produz uma " 'redescrição' da realidade". Ricoeur sustenta que a função da ficção é a de "suspender nossa atenção para com o real, remetendo-nos a um estado de não-engajamento no que diz respeito à percepção ou à ação [...] neste estado de não-comprometimento, testamos novas idéias, novos valores, novos modos de estar-no-mundo. A imaginação é o livre jogo das possi-

---

[45] Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 388.

[46] D. W. Harding, "Psychological Processes in the Reading of Fiction", cit., p. 136.

[47] O aspecto central do experimento de Boal é a disjunção experimentada pelo espectador ao constatar que o acontecimento é ficcional. À maneira modernista clássica, o "teatro invisível" focaliza nossa atenção sobre uma convenção, em lugar de utilizar tal convenção com seus objetivos habituais. O propósito do experimento de Boal, portanto, não é fundamentalmente o de proporcionar uma oportunidade para uma "avaliação a distância" do acontecimento ficcional, mas o de revelar as diferenças existentes entre, por um lado, nossas respostas aos acontecimentos que consideramos reais, e, por outro, àqueles que sabemos ser ficcionais (sendo essas diferenças tornadas explícitas justamente no momento da constatação e da disjunção). Tal como as narrativas "mistas" comentadas na nota 11, essas obras modernistas funcionam como exceções que comprovam a regra.

[48] Embora esta seja uma simplificação e, possivelmente, uma leitura desviante da noção kantiana. Ver Nick Zangwill, "UnKantian Notions of Disinterest", em *British Journal of Aesthetics*, nº 32, 1992, pp. 149-152.

bilidades".[49] Porém, tomar tal estado como o de uma absoluta liberdade seria ridículo: o retorno ao modelo sartriano, contra o qual muitos dos estruturalistas pretenderam reagir, deve ser evitado a qualquer custo. Todo ato imaginativo se instaura nos limites dos recursos disponibilizados ao sujeito pelas experiências vividas no seio de sua cultura. O que importa é que a ficção nos possibilita explorar e expandir essas experiências. E é essa dimensão que a noção de sujeição desconsidera por completo.

Por duas razões, a perspectiva da imaginação e da instituição da ficção, aqui postulada, está em desacordo com a maioria das teorias contemporâneas do cinema ficcional. Em primeiro lugar, ela é considerada intrinsecamente conservadora, ou liberal na melhor das hipóteses. A imaginação, para a maior parte dos teóricos contemporâneos, é inerentemente passiva, nada mais que um atributo de classes esnobes, um outro conceito, entre uma série deles, por meio dos quais se ignora ou escapa à realidade política e social.[50] Pretendo afirmar exatamente o contrário: a imaginação é um pré-requisito para a transformação social de perfil progressista. É graças a ela que conseguimos compreender, de modo adequado, a experiência e os dilemas de grupos sociais que não os nossos. A imaginação é decisiva na transcendência de nossos interesses pessoais, sejam eles individuais ou tribais. É evidente que, isoladamente, a imaginação não é condição suficiente para a transformação social progressiva: algumas condições materiais devem se agregar aos *insights* morais por ela proporcionados. Mas a idéia de que a imaginação é mero engodo de um liberalismo político "dócil, sensível e ineficaz", apto a conceber a existência humana tão-somente em termos do indivíduo e de suas interações mais imediatas, parece-me completamente falida.[51]

O segundo aspecto de minha perspectiva que a coloca em desacordo com a maior parte da teoria contemporânea é sua ênfase sobre a singularidade dos personagens e narrativas ficcionais. Uma de minhas proposições é

---

[49] Paul Ricoeur, "The Function of Fiction in Shaping Reality", em *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination* (Londres: Harvester, 1991), p. 128.

[50] Terry Eagleton, *Literary Theory: an Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 196.

[51] A frase citada é novamente de Terry Eagleton, *ibid.*, p. 199. Em justiça a Eagleton, devo acrescentar que não ponho em dúvida seu argumento de que o conceito de imaginação tem sido apropriado por algumas tradições da crítica literária de um modo apolítico, e que ele observa que, em sua concepção romântica original (por exemplo, em Blake e em Shelley), a "imaginação" possuía um sentido político radical bastante explícito (pp. 19-20). É minha intenção recuperar esse sentido do conceito de imaginação.

de que as obras ficcionais possibilitam novas experiências – quase-experiências – em lugar de se limitarem a repetir experiências habituais. Pode parecer que ignoro um elemento fundamental do cinema comercial e popular: seu uso repetido de narrativas e estereótipos de gênero que, aparentemente, são dependentes dos prazeres da familiaridade e da conformidade, em vez daqueles da diferença e da não-familiaridade. Poderia ser sugerido que minha perspectiva configura, inevitavelmente, um desprezo pela produção comercial. Mas o que ocorre é justamente o contrário. Toda forma representacional é construída tendo como base tanto convenções estabelecidas como afastamentos com relação a elas. O uso de estereótipos pelos filmes comerciais não elimina a possibilidade de utilizarem o não-familiar. A máquina produtiva comercial é fundada não na erradicação do novo e do inabitual, mas em um equilíbrio entre a repetição e a novidade, entre o familiar e o não-familiar.

É verdade que, em princípio, muitos teóricos contemporâneos podem concordar com esse ponto de vista. Na prática, porém, a teoria contemporânea coloca demasiada ênfase sobre os aspectos repetitivos e os estereótipos do cinema comercial de ficção, acusando-os de revelar e prover sustentação a estruturas subjacentes de fantasia e ideologia. Longe de enriquecer nosso repertório experiencial, o cinema popular só faria reforçar nossa sujeição ideológica. Estranhamente, esse tipo de posição é em muito semelhante à rejeição de Roger Scruton ao cinema popular como "o *marketing* de massa do sentimentalismo, sob a aparência de drama imaginativo".[52] Ambas as posições estabelecem uma rígida divisão entre, de um lado, uma tradição popular em ficção (da qual o cinema e a televisão comerciais são as manifestações mais significativas do século XX), baseada na sensação e no estereótipo, capaz de induzir apenas respostas "falsas" ou degradadas ("sentimentalismo", sujeição); e, de outro lado, uma tradição elitista que demonstra um absoluto desdém pelo estereótipo e o sensacional, em nome de herméticos *insights* intelectuais ou "espirituais". A teoria do cinema, durante muito tempo, tem-se dedicado integralmente à dimensão "sensacional" de seu objeto, implicitamente argumentando em termos idênticos aos dos moralistas (Haugmard, Lodge, Scruton) que vêem no cinema *apenas* "sensação", sem reconhecer a existência de sua dimensão imaginativa. Que o diga Steven Spielberg: o cinema popular é bem mais do que uma volta na montanha-russa. Se em algum lugar existe um

desprezo pela produção popular é nas teorias que pretendem separar cinema comercial e cinema de arte, o popular do sério, e negar que a experiência imaginativa pode existir tanto em um filme de John Carpenter como em um filme de Alexander Kluge.

Ficções visuais*

Gregory Currie[1]

Cinemas e teatros não são locais especiais onde assistimos àquilo que não existe. Tampouco oferecem experiências alucinatórias durante as quais pensamos ver o que não está lá; a maior parte do tempo sabemos que enxergamos apenas imagens em uma tela ou atores sobre um palco. E tampouco, me parece, imaginamos, fingimos ou fazemos de conta que enxergamos príncipes vingativos, criaturas das profundezas ou qualquer outra coisa que não está, de fato, à nossa frente. Se não vemos, pensamos ou fingimos ver coisas fictícias, que papel cumpre a visão em nossos encontros com as ficções que nos são apresentadas pelo cinema e pelo teatro?

Um problema análogo se verifica quando ouvimos o fictício – e não podemos esquecer a obra de *autores* pioneiros como John Waters e William Castle, que nos deram o odorama e as poltronas elétricas.[2] Mas limitarei minhas observações ao caso da visão, e o que eu afirmar a seu respeito é prontamente generalizável para os demais sentidos. Há também outros tipos de ficções visuais, além de filmes e peças teatrais: a televisão, bem como meios estáticos como a pintura.[3] Meus argumentos se aplicam a eles. Uma peça pode existir sem ser encenada, e são as suas *performances* (e não a peça em si) que se referem a um meio visual. Portanto, aquilo que, a seguir, falo de peças deve ser entendido como referência a suas *performances*.

---

* Título original "Visual Fictions", em *The Philosophical Quarterly*, 41 (163), abril de 1991, pp. 129-143. Tradução de Fernando Mascarello.

[1] Agradeço a Neil Cooper, Charles Pigden e Roger Squires por seus comentários sobre a versão anterior deste artigo e a Andy Clark e Paul Mullen por nossas discussões.

[2] Os espectadores de *Pink Flamingos*, de Waters, recebem cartões que, ao serem raspados, produzem odores. Castle equipou os cinemas que exibiram seu filme *Força diabólica* [The Tingler, 1959], de modo que o público recebesse pequenos choques elétricos em determinados momentos durante a sessão.

[3] Nem todas as obras em meios visuais são ficções. Se é possível a existência de algo como uma peça não-ficcional é uma questão difícil e interessante que não pretendo contemplar aqui.

I. Vendo personagens

Ao defender a tese de que podemos visualizar o não visto, Bernard Williams recorre a uma analogia com a apresentação teatral.[4] O público "vê o que pode descrever como, digamos, Otelo em frente a um certo palácio em Veneza; e o vê desde um certo ponto de vista (vê o palácio como se o visse, por exemplo, de frente). Mas ele, o público, não se encontra a nenhuma distância especificável do palácio" (p. 35). E o autor que dirige o assassino de modo que entre sem ser visto pode razoavelmente esperar por "um público que, na verdade, verá esse assassino despercebido" (p. 36): um público que, ao ver o assassino, não se imaginará como parte do mundo da peça. O mesmo ocorre, diz Williams, quando vejo uma árvore não vista. Visualizo-a desde uma certa perspectiva, mas não precisa ser parte do conteúdo da minha visualização que a árvore seja vista desta ou daquela perspectiva. Assim como os membros do público "são espectadores de um mundo ao qual não pertencem", aquele que visualiza o não visto não precisa fazer parte do mundo que visualiza.

Independentemente da existência de uma analogia significativa entre os dois casos, há algo desconcertante sobre o caso do teatro, ao menos do modo como Williams o descreve.[5] Não posso ver um palácio em relação ao qual não tomo distância, e o assassino que eu vejo não pode ser não visto. Se visualizar o não visto é possível, ver o não visto não o é. Tampouco, como reconhece Williams, a visão dos personagens em uma peça é um caso de visualização, pois "na visualização nada é visto realmente" (p. 37). Ao passo que, no teatro, os atores e o cenário na verdade o são.

São importantes essas dificuldades para o entendimento de que vemos personagens, e deverei retornar a elas à medida que apreciar possíveis correções a essa teoria. Mas elas não devem prejudicar uma objeção mais fundamental: a de que não há palácio ou assassino algum sobre o palco para ser visto. Tudo o que vemos são elementos de cenário e um ator, que provavelmente não é um assassino e certamente não é não visto. Talvez esteja tomando Williams de um modo excessivamente literal. Quando ele afirma que o público vê o assassino, talvez queira dizer que o público se engaja em um jogo de

---

[4] Bernard Williams, "Imagination and the Self", em *Problems of the Self* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973). Todas as citações neste item I referem-se a esse ensaio.

[5] Para as deficiências da analogia, ver Christopher Peacocke, "Imagination, Experience and Possibility", em John Foster & Howard Robinson (orgs.), *Essays on Berkeley* (Oxford: Clarendon Press, 1985).

fingimento ou faz-de-conta: ele está fazendo de conta que vê o assassino. Sejam quais forem os méritos dessa proposição como exegese de Williams, pretendo argumentar que é intrinsecamente insatisfatória. Mas o faz-de-conta e sua relação com a ficção são a chave para descobrirmos uma outra, melhor. Por isso, gostaria de avançar mais algumas reflexões sobre o faz-de-conta, o suficiente para sugerir que ele possui uma realidade psicológica. Isso nos ocupará nos dois próximos itens.

II. Fantasia, ficção e evolução

Há um grande equívoco no entendimento de Freud de que apenas os infelizes têm fantasias, mas ele estava correto ao pensar que devaneio, fantasia e ficção eram, psicologicamente, uma coisa só.[6] Uma fantasia, devaneio ou ficção (de qualquer tipo) envolvem uma narrativa (talvez vagamente delimitada) que retrata certos personagens e ocorrências. *Hamlet* conta os problemas de um príncipe vingativo, mas hesitante. O devaneio de Fred apresenta Fred resolvendo os dilemas da questão mente–corpo, contornando as rivalidades em seu departamento e desposando a vice-reitora. Nada disso é verdade, nem como um devaneador, nem como um espectador de teatro, Fred acredita nessas coisas. Em lugar disso, ele se empenha em um faz-de-conta: ele "faz de conta" que essas coisas são verdadeiras. As ficções e as fantasias são objeto de faz-de-conta. *Hamlet* distingue-se do devaneio de Fred por sua acessibilidade interpessoal (como também, talvez, por seu mérito artístico, o que, no caso, é irrelevante; muitas ficções são tão pouco conhecidas quanto o devaneio de Fred). A ficção surge como resultado de uma divisão do trabalho criativo por meio da qual os mais talentosos entre nós oferecem aos demais, para consumo, fantasias ou materiais para sua produção – embora os fornecedores mais ambiciosos pretendam fazer bem mais do que isso, naturalmente.[7]

---

[6] Ver, por exemplo, Sigmund Freud, "Creative Writers and Day Dreaming", em A. Richards & A. Dickson (orgs.), *The Pelican Freud Library*, vol. 14 (Londres: Penguin Books, 1985), p. 134 [edição em português: "Escritores criativos e devaneio", em *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. IX (Rio de Janeiro: Imago, 1977)].

[7] Ver Gregory Currie, *The Nature of Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), capítulo 1. O conteúdo de uma fantasia ou devaneio pode ser as atividades de outras pessoas (reais ou imaginadas), mas, em geral, envolve o próprio "eu". Com a ficção ocorre o oposto, uma vez que o leitor raramente é identificado como um dos personagens sobre os quais está lendo. Na assim

Faz-de-conta é freqüentemente denominado "imaginação", um termo que utilizarei ocasionalmente. Mas quero despi-lo de sua íntima associação – que em alguns casos equivale a uma identidade de sentido – com "a faculdade de produção de imagens ou de visualização".[8] (A associação é aqui especialmente problemática em virtude de sua tendência a redirecionar nossa atenção, de uma forma que se mostraria muito pouco proveitosa, para a analogia de Williams entre visualização e encenação teatral.) A visualização é, por vezes, produto do faz-de-conta: Fred pode visualizar-se diante de um público entusiasta porque faz de conta que escreveu um artigo que resolve, em definitivo, os dilemas da questão mente–corpo. Mas nem sempre é assim: durante a leitura de uma obra ficcional, a faculdade de produção de imagens pode operar de modo apenas intermitente.[9] O que diferencia a leitura da ficção da leitura da não-ficção não é a atividade de produção de imagens. Um livro de história ou uma matéria jornalística são igualmente capazes de trazer imagens à nossa mente. A característica distintiva entre ambos é o faz-de-conta.

Como se enquadra o faz-de-conta em nossa taxinomia psicológica do senso comum? O melhor, penso eu, é considerar o faz-de-conta uma *atitude*, do mesmo modo que a crença ou o desejo. As ficções e fantasias têm conteúdo proposicional, e nos engajamos no faz-de-conta quando aplicamos a atitude de faz-de-conta a tal conteúdo (assim como Fred faz de conta que Hamlet tem sede de vingança e que ele, Fred, soluciona a questão mente–corpo). Considero que um estado de atitude é caracterizado por sua função. Nesse sentido, o que caracteriza um estado como um estado de crença em *P* e não em *Q*, ou de desejo por *P*, é o padrão de suas relações com o ambiente, com outros estados mentais e com o comportamento.[10] Da mesma forma, algo é um estado de fazendo de conta que *P* é, porque cumpre um determinado papel funcional. As relações funcionais que identificam o faz-de-conta de que *P* é serão,

chamada "ficção interativa", no entanto, o leitor torna-se um dos personagens da ficção, escolhendo, de acordo com seu gosto, rotas alternativas de desenvolvimento para a história. Ver, por exemplo, Anthony J. Niesz & Norman N. Holland, "Interactive Fiction", em *Critical Inquiry*, vol. 11, 1984, pp. 110-129.

[8] Ver Mary Warnock, *Imagination* (Londres: Faber & Faber, 1976), p. 10.

[9] Ver R. Welleck & A. Warren, *Theory of Literature* (3ª ed. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1956), pp. 26-27.

[10] As relações com o ambiente devem ser incluídas para dar conta de estados atitudinais de conteúdo "amplo". Ver Frank Jackson & Philip Pettit, "Functionalism and Broad Content", em *Mind*, nº 97, 1988, pp. 381-400. A postura dos autores de apontar em direção a uma explicação funcional do faz-de-conta é, evidentemente, inadequada.

em certo sentido, similares às que identificam a crença de que *P* é. Aqui, o faz-de-conta é bastante semelhante à crença. Mas, em outros casos, as relações são marcadamente distintas. O espectador de teatro pode se arrepiar e chorar como resultado do faz-de-conta que Desdêmona está na iminência de ser morta por Otelo, mas não irá chamar a polícia, como provavelmente faria se acreditasse que de fato ela corre esse perigo.[11]

Do ponto de vista da ciência cognitiva, o faz-de-conta é um fenômeno intrigante. Quando pensamos no desenvolvimento da mente em termos evolutivos, nossa expectativa é de que os mecanismos de representação mental tenham sido selecionados de acordo com sua confiabilidade, e um mecanismo que representa o mundo sistematicamente de forma equivocada (um mecanismo para a produção de representações de faz-de-conta) a princípio pareceria impor custos enormes e nenhum benefício óbvio. O prazer e a instrução obtidos com a ficção não proporcionaram, ao final, nenhuma contribuição à nossa sobrevivência. Mas a capacidade de fazer de conta provavelmente serve a necessidades mais urgentes e, do ponto de vista cultural, menos específicas. A habilidade de projetar-se imaginativamente em situações que não estão efetivamente acontecendo implica uma série de vantagens. A encenação infantil parece se constituir em fator importante no desenvolvimento cognitivo da criança, e algo análogo, embora de menor riqueza cognitiva, parece ocorrer com os membros imaturos de outras espécies.[12] O faz-de-conta também pode nos auxiliar a explicar e prever o comportamento de outras pessoas – até mesmo o seu comportamento discursivo – ao permitir nossa projeção imaginativa em situações vividas por elas.[13] Daniel Dennett observa que "nós, e mesmo os macacos, com freqüência elaboramos e escolhemos um

---

[11] Alguns poderão se preocupar, nesse ponto, com a natureza de orações que descrevem tais atitudes. Que proposição é expressa pela oração "Desdêmona está na iminência de ser morta por Otelo" se os nomes que contém a nada se referem? Para uma possível resposta, ver Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, cit., cap. 4.

[12] Ver Jerome Bruner *et al.* (orgs.), *Play: its Role in Development and Evolution* (Nova York: Penguin, 1976).

[13] Ver Alvin Goldman, "Interpretation Psychologized", em *Mind and Language*, nº 4, 1988. A conexão entre o faz-de-conta e a interpretação do outro é enfatizada por alguns estudos recentes que sugerem que as crianças autistas demonstram uma enorme incapacidade para a fantasia e as brincadeiras de faz-de-conta, e têm, em geral, uma limitada compreensão dos estados mentais. Ver S. Baron-Cohen *et al.*, "Does the Autistic Child have a 'Theory of Mind'?", em *Cognition*, nº 21, 1985, pp. 37-46; "Mechanical, Behavioural and Intentional Understanding of Picture Stories in Autistic Children", em *British Journal of Developmental Psychology*, nº 4, 1986, pp. 113-125; S. Baron-Cohen, "Autism and Symbolic Play", em *British Journal of Developmental Psychology*, nº 5, 1987, pp. 139-148; e A. Leslie, "Pretence and Representation: the Origin of 'Theory of Mind'", em *Psychological Review*, nº 94, 1987, pp. 412-426. O artigo de Leslie despertou-me para a natureza intrigante do faz-de-conta.

curso de ação adaptativo, sem recorrermos a *feedbacks* ou reforços exteriores preexistentes".[14] Quando fazemos de conta que adotamos um determinado curso de ação, somos capazes (de maneira espontânea) de experimentar, em nossa imaginação, o resultado dessa ação e selecioná-la como preferível a outras possibilidades imaginadas. Isso sugere que a capacidade de fazer de conta foi originada em um "ambiente interior" (a expressão é de Dennett), fornecendo *feedbacks* de baixo custo, positivos ou de aversão, às nossas representações mentais de diferentes cursos de ação. Uma vez estabelecido esse mecanismo, ele pôde ser aplicado a usos menos significativos do ponto de vista evolutivo – tais como a leitura de ficção – exatamente do mesmo modo como a habilidade do raciocínio lógico nos permite estudar a teoria dos conjuntos.

III. Dois tipos de faz-de-conta?

Referi-me ao faz-de-conta como uma atitude. Mas há um sentido no qual algo pode ser de faz-de-conta, e não se traduz de maneira óbvia em um enunciado sobre a atitude de alguém: por exemplo, dizemos que é de faz-de-conta que Otelo se encontra em frente ao palácio. Poderíamos qualificar esse faz-de-conta como "proposicional". Os que duvidam da realidade psicológica do faz-de-conta poderiam sugerir que o faz-de-conta atitudinal pode ser reduzido, de algum modo, ao faz-de-conta proposicional. Uma forma possível dessa redução seria substituir: "Faço de conta que *P* é" por "Acredito que *P* é de faz-de-conta". Mas há situações em que essa última frase não é capaz de substituir a primeira sem uma perda de poder explicativo. Considere-se, por exemplo, a descrição apresentada por Kendall Walton de Charles, um espectador de cinema aparentemente aterrorizado por um monstro na tela: "o fato de que Charles está com quase-medo [tem sensações de medo], como resultado de sua constatação de que, fazendo de conta, a 'gosma' o ameaça, produz a verdade de faz-de-conta de que ele está com medo da gosma".[15] Walton atri-

[14] Daniel Dennett, "Why the Law of Effect Will Not Go Away", em *Brainstorms* (Montgomery: Bradford, 1978), p. 77.

[15] [Ver Kendall Walton, "Temores fictícios", nesta coletânea]. Ver "Pictures and Make-Believe", em *The Philosophical Review*, nº 82, 1973, pp. 283-319. A perspectiva de Walton é posteriormente desenvolvida em *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge: Harvard University Press, 1990). Ver especialmente p. 245: "[Charles] experimenta quase-medo [sensações de medo] como resultado de dar-se conta de que, ficcionalmente, a 'gosma' o ameaça".

bui a responsabilidade pelas sensações desagradáveis de Charles à sua crença de que é de faz-de-conta que a gosma o ameaça. Isso é extremamente improvável. Se consciente, o pensamento de que é de faz-de-conta que a gosma o ameaça provavelmente *aliviaria* os desconfortáveis sintomas de Charles. Seguidamente, procuramos diminuir o desconforto causado pelas ficções lembrando a nós mesmos que são "apenas de faz-de-conta". Em meu entendimento, os sintomas de Charles são produzidos por seu estado de faz-de-conta de que a gosma o ameaça. Se isso for verdade, é equivocado pensar que fazer de conta que *P* é equivale a acreditar que *P* é de faz-de-conta – como também é pensar que desejar *P* equivale a acreditar que *P* é desejável.[16] Fazer de conta, do mesmo modo que desejar, é uma atitude que alguém toma com relação a uma proposição. Uma atitude insubstituível por uma crença, sem que haja perda de poder explicativo.

Em lugar de buscar reduzir o faz-de-conta atitudinal ao faz-de-conta proposicional, sugiro irmos em direção inversa. O que não significa que se deva simplesmente substituir todas as indagações sobre o que é o faz-de-conta por o que é que alguém faz de conta. Walton observa que uma coisa pode ser de faz-de-conta mesmo que ninguém o saiba, e por isso, supostamente, mesmo que ninguém faça de conta que ela é. Em uma brincadeira infantil com tortas de barro, por exemplo, bolinhas de lama valem como tortas, e uma regra (implícita) da brincadeira é que a existência de *n* bolas de lama produz a verdade de faz-de-conta da existência de *n* tortas. Nesse caso, pode ocorrer que, fazendo de conta, existam seis tortas, muito embora, em razão de um erro seu de contagem, as crianças todas façam de conta que existem apenas cinco.[17] A força desse exemplo não ficará prejudicada se entendermos que "fazer de conta que existem seis tortas" significa simplesmente que um participante da brincadeira – corretamente informado sobre os fatos relevantes ao presente estado do jogo, e fiel às regras – *faria* de conta que existem seis tortas. Por isso, afirmo que o único faz-de-conta originário que necessitamos é o faz-de-conta atitudinal, e a distinção entre este e o faz-de-conta proposicional limita-se a diferenciar o que as pessoas efetivamente fazem, ou fazem de conta daquilo que seria apropriado que elas fizessem de conta. Ou melhor, do que elas fariam de conta se tivessem condições ideais de informação.

[16] Ver Michael Smith, "The Humean Theory of Motivation", em *Mind*, nº 96, 1987, pp. 36-61.
[17] Ver Kendall Walton, "Pictures and Make-Believe", cit.

Essa distinção nos ajuda a identificar uma importante diferença entre o devaneio de Fred e *Hamlet*. O conteúdo do devaneio de Fred é determinado pelos seus atos de faz-de-conta. É certo que Fred está equivocado, em seu devaneio, a respeito do conteúdo deste, embora ele possa se enganar também ao recordá-lo. Mas o conteúdo de *Hamlet* não é determinado dessa forma. Fred pode se enganar e fazer de conta que Claudius é inocente, quando, na verdade, não é esse o conteúdo da peça. Nesse caso, Fred não terá compreendido a peça e, nesse sentido, sua resposta a ela terá sido deficiente.[18] O conteúdo da peça não é determinado pelas escolhas de Fred, mas pelo que os atores dizem e fazem.[19] E o mesmo acontece com um romance, um filme ou qualquer outro tipo de ficção. Para cada ficção, há um conjunto de coisas que é adequado fazer de conta, e outro que não. Podemos dizer que o conteúdo de uma ficção é simplesmente o que a obra determina ser apropriado fazer de conta. Em outras palavras: o conteúdo da obra é aquilo que é de faz-de-conta (no sentido proposicional) para aquela obra.

Em resumo, considero o conceito primário de faz-de-conta um conceito psicológico. Estados de faz-de-conta, do mesmo modo que as crenças e os desejos, são estados funcionalmente determinados com conteúdo proposicional. As fantasias e ficções de qualquer tipo possuem também um conteúdo proposicional, e seus conteúdos podem ser explicados em termos de faz-de-conta. O conteúdo de uma fantasia é o conteúdo do ato do sujeito

[18] Fred pode também simplesmente optar por fazer de conta que Claudius é inocente. Se for assim, ele não estará exatamente respondendo à peça, mas usando-a como plataforma para fantasias de sua própria criação.

[19] Observe-se que, num sentido estrito, o que está em discussão aqui são *performances* de peças. Além disso, dois complicadores precisam ser indicados: i) o conteúdo da *performance*, como o de qualquer outra ficção, é determinado somente em parte pelo que nela é explicitado (no texto, ou em qual for o veículo adequado da apresentação). Há elementos de conteúdo não explícitos no que é dito ou feito sobre o palco, e esses devem ser inferidos pelos membros do público, os quais, supõe-se, são capazes de compreender as convenções do teatro, além de possuir uma bagagem cultural apropriada (Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, cit., capítulo 2). Para os nossos propósitos, felizmente, necessitamos apenas supor que o conteúdo ficcional é dependente *em parte e de uma forma ou de outra* do que ocorre sobre o palco. (ver também a seção V deste artigo); ii) algumas parcelas do conteúdo podem ser indeterminadas. Não é apropriado fazer de conta que Claudius seja inocente, mas pode existir uma série de proposições mutuamente incompatíveis a respeito dos motivos de Hamlet, para cada uma das quais o faz-de-conta é uma atitude apropriada. Mais uma vez, não é necessário nos determos sobre esse ponto, sob a condição de que assumamos que *ao menos algumas* proposições são decididamente parte do conteúdo, enquanto outras decididamente não o são. Para uma abordagem à indeterminação, ver Gregory Currie, "Interpreting Fiction", em R. Freedman & L. Reinhardt (orgs.), *Literary Theory and Philosophy* (Londres: MacMillan, 1991).

em fazer de conta; o conteúdo de uma ficção é o conteúdo de um ato de faz-de-conta que seria adequado para tal ficção.

Cumpridas essas preliminares, podemos retornar ao problema inicialmente colocado: que papel desempenha a visão nas ficções visuais?

IV. Visão de faz-de-conta

O fato de que vemos personagens não configura um ponto de partida. Qual a conseqüência da sugestão de que fazemos de conta que os vemos? Conforme constataremos, há significativas diferenças entre o teatro e o cinema que devem ser levadas em consideração ao se responder a essa questão – muito embora a resposta resulte a mesma em ambos os casos.

Deve ficar claro que o que está em questão aqui não é se o faz-de-conta desempenha ou não um papel em nossos encontros com as ficções visuais: já concordei que ele desempenha. A questão é se o faz-de-conta é *participativo*, no sentido mínimo de exigir que imaginemos estar em relações perceptivas concretas com os personagens e eventos afigurados.

Possivelmente haja ocasiões em que os espectadores, ou pelo menos alguns deles, façam de conta que vêem os personagens representados na tela ou no palco, embora isso me pareça relativamente incomum. Pretendo afirmar que há algo bastante problemático a respeito desse tipo de faz-de-conta, e que não precisamos invocá-lo para explicar o que distingue as ficções visuais, nem é ele o tipo de faz-de-conta padrão exigido na representação teatral ou cinematográfica. Como esboço de uma distinção, podemos afirmar que é possível que o espectador faça de conta que vê os personagens, mas não é de faz-de-conta que ele os vê.

Se faço de conta que vejo Otelo, então certamente faço de conta que o vejo a uma certa distância e desde uma certa perspectiva: a distância e a perspectiva determinadas por minha posição e a do ator. Quando uma criança faz de conta que vê um índio (na verdade, seu parceiro de brincadeira), ela faz de conta que o vê desde a posição que efetivamente ocupa. Mas, conforme sugere a discussão de Williams, seria um equívoco, no caso do teatro ou do cinema, se me imaginasse em uma relação perspectiva com os personagens. Uma tal proposta assimila o tipo de faz-de-conta em que nos empenhamos durante a peça ou o filme ao faz-de-conta das brincadeiras de fingimento. Esses são tipos bastante diferentes de faz-de-conta.

O assassino que entra sem ser visto coloca um outro problema. Existem duas formas (de acordo com a abrangência que conferimos à descrição) de interpretar a afirmação "faço de conta que vejo o assassino não visto". Uma delas é: "Há algo que é um assassino não visto e faço de conta que vejo tal coisa" (ignorando a condição de unicidade). Não há nada de intrinsecamente problemático com uma afirmação como essa. Posso fazer de conta, com respeito a uma coisa *F*, que ela é não-*F* (é o que tipicamente fazemos no faz-de-conta). Mas essa formulação não expressa adequadamente a minha situação como espectador de uma peça. Por um lado, ela me compromete com a existência de um assassino não visto, que é falsa no contexto relevante porque não acredito que exista nenhum assassino sobre o palco. Por outro lado, representa o conteúdo de meu faz-de-conta de forma equivocada: é necessário que faça parte do meu faz-de-conta que o assassino seja não visto. Em outras palavras, essa leitura confere ao faz-de-conta uma abrangência insuficiente. A outra leitura é: "Faço de conta que existe algo, que é um assassino não visto, que eu vejo". Esta não possui nenhuma das duas deficiências identificadas na primeira formulação, mas torna o conteúdo de meu faz-de-conta explicitamente contraditório. Talvez seja possível realizar a proeza de fazer de conta alguma coisa explicitamente contraditória, mas é implausível supor que um membro do público, em tal ocasião, seja solicitado a fazê-lo.

Quem escreve sobre cinema se refere com entusiasmo à capacidade dos filmes de seduzirem o público, fazendo-o observador da ação a partir do espaço interior da própria ação. George Wilson afirma com clareza: "o espectador *sabe* que está em um cinema, mas é um *faz-de-conta* para ele o fato de que está vendo a partir do interior do espaço da história".[20] Wilson nega que esse modelo se aplique a todos os filmes e descreve uma série de formas pelas quais pode ser subvertido por técnicas narrativas e estilísticas. Afirma, no entanto, que "é algo a que a narrativa cinematográfica clássica almeja, e um efeito, de modo geral, bem-sucedido.[21]

O espectador de Wilson, sentado em sua poltrona, não imagina que a ação esteja se desenrolando à sua frente; imagina encontrar-se no interior do

---

[20] George Wilson, *Narration in Light* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1986), p. 56, itálicos no original.

[21] *Ibid*, p. 59. Afirmações desse tipo são encontradas com freqüência: "No cinema, a câmera transporta o espectador para o interior do próprio filme. Vemos tudo como se fosse de dentro e estivéssemos cercados pelos personagens do filme", (Béla Balázs, *The Theory of the Film* (Londres: Dennis Dobson,

espaço da história. Como ele poderia colocar-se lá? Os filmes possuem um tipo de perspectiva que falta à peça de teatro. Em uma peça, o que é visto pelo espectador – atores, palco e cenário – é visto desde sua perspectiva. Esta é inteiramente determinada por sua posição relativamente ao palco, e se modifica à medida que se modifique a sua posição. Inexiste uma perspectiva intrínseca à própria peça. Já os filmes apresentam uma perspectiva intrínseca, porque cada plano contém em si uma certa perspectiva, criada pela posição da câmera com relação aos acontecimentos por ela registrados e independente da posição do espectador. Tal perspectiva, diversamente da perspectiva extrínseca da peça, pertence ao "mundo" da ficção. Talvez o espectador imagine ocupar essa posição, para ver a ação desde tal perspectiva.[22]

Mas essa proposta é pelo menos tão problemática quanto o entendimento, talvez menos ingênuo, de que o espectador da peça imagina estar vendo os personagens desde a posição de sua poltrona. As mesmas questões já levantadas aparecem com respeito a personagens ou acontecimentos supostamente não vistos. À medida que a câmera se movimenta, acaso faço de conta que minha própria posição, com relação aos personagens, se modifica sem cessar? Quando, por exemplo, a câmera aparentemente mostra a Terra vista do espaço, faço de conta que estou no espaço enxergando a Terra? Esse entendimento simplesmente *parece* equivocado. Raramente, provavelmente nunca, imagino estar onde a câmera está, movimentando-me tal como ela se movimenta, ou em qualquer outro lugar dentro do espaço da ação – assim como raramente imagino estar tomando parte nos acontecimentos do romance que estou lendo.*

1952), p. 48); "Sei que estou em um cinema, mas sinto estar em um mundo oferecido ao meu olhar, um mundo que experimento 'fisicamente'", (Jean Mitry, *Esthetique et psychologie du cinema. I. Les strucutures* (Paris: Éditions Universitaires, 1963), p. 179, *apud* George Wilson, *Narration in Light*, cit., p. 55); "Um filme é completado pelos espectadores à sua frente; estes são transformados por aquele em ocupantes de um mundo que, em parte, se torna visível graças ao filme", (Paul Weiss, *Cinematics* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975), p. 5). A esse respeito, Haig Khatchadourian estabelece um contraste explícito entre peças e filmes: "é provavelmente verdadeiro que não conseguimos experimentar a ação de uma peça de dentro de seu espaço-tempo *do modo* como fazemos no caso de um filme", ("Space and Time in Film", em *British Journal of Aesthetics*, nº 27, 1987, p. 176, itálicos no original).

[22] "Esteticamente [o espectador] está em permanente movimento, uma vez que seus olhos se identificam com a lente da câmera", (Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", em G. Mast & M. Cohen (orgs.), *Film Theory and Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1974), pp. 246-247).

* Sobre "imaginar ver" e posição espectatorial, ver Kendall Walton respondendo a Currie em "Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções", no volume II desta coletânea (N. do O.).

A perspectiva intrínseca do cinema traz à tona uma outra dificuldade. Ocasionalmente, é exigido que imaginemos que um personagem ocupa tal perspectiva. *A dama do lago* [The Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1946] é um filme "visto através dos olhos" do personagem principal, Philip Marlow, e cada um dos planos representa o que é visto por ele. Se eu tiver de fazer de conta que o plano representa o que vejo, parece que serei obrigado a adotar, como parte de meu faz-de-conta, um entre dois pressupostos: que sou Marlow ou que, de alguma maneira, consigo enxergar através de seus olhos. Nenhum deles é apropriado. As pessoas do público não são solicitadas a fazer de conta que o que acontece com Marlow também sucede com elas. Além disso, se tivesse de fazer de conta que enxergo as coisas através dos olhos de outra pessoa, o conteúdo do filme incluiria um forte elemento de ficção científica. *A dama do lago*, no entanto, não pertence em absoluto a esse gênero de filme.[23]

Pode-se dizer que a câmera nos oferece maneiras de ver coisas que não estão diante de nossos olhos: costumamos dizer que vemos o primeiro-ministro *na televisão*. Nesse sentido, fazer de conta que vejo os personagens do filme não demanda o faz-de-conta de que estou onde estão os personagens mas, simplesmente, que estou assistindo a uma gravação de acontecimentos reais, distantes, no espaço-tempo, de minha presente situação. Poderíamos considerar, então, que a perspectiva intrínseca é simplesmente definida pela câmera enquanto esta registra tais acontecimentos. Kendall Walton tem este entendimento: quando um assassinato ficcional é apresentado na tela, parece, "para o espectador, que ele está vendo um assassinato real através de uma imagem cinematográfica".[24] Mas essa sugestão não nos será de grande valia. Não resta claro como poderíamos assistir a um filme através dos olhos de Marlow, de modo que o problema com *A dama do lago* permanece. E teríamos de fazer de conta que há uma equipe que segue os personagens ao longo de todo o filme. O único tipo de filme para o qual isso seria uma suposição plausível é aquele que se pretende documentário.

---

[23] Devo esse argumento a David Lewis.

[24] Kendall Walton, "Transparent Pictures: on the Nature of Photographic Realism", em *Critical Inquiry*, nº 11, 1984. Ver também Gregory Currie, "Photography, Painting, and Perception", em *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 46, 1990.

V. Retirando o faz-de-conta da visão

A evolução, a partir do inadequado "Vejo Otelo", para o aparentemente mais plausível "Faço de conta que vejo Otelo" não basta. A lição é esta: o que faço de conta, no contexto de uma *performance* teatral ou de um filme, diz respeito aos acontecimentos da ficção, e não a alguma suposta relação perceptiva que possa manter com tais acontecimentos. Meu faz-de-conta não é de que vejo os personagens e acontecimentos da peça. É tão-somente de que tais personagens existem e esses acontecimentos ocorrem. No teatro, vejo um homem que interpreta Otelo. O homem que vejo é tal que faço de conta que ele é Otelo.[25] Vejo o que faço de conta ser a frente de um palácio, mas não faço de conta que vejo a frente do palácio.

O mesmo é válido para o cinema, embora, nesse caso, se faça necessário acomodar a dificuldade suplementar introduzida pela perspectiva intrínseca. O espectador vê algo – uma imagem disposta sobre a tela. Ele enxerga a imagem desde a perspectiva extrínseca definida por sua posição na sala de cinema. Ele não faz de conta que vê a imagem, ou qualquer outra coisa, daquela perspectiva (afinal de contas, ele realmente a vê). O que ele enxerga tem uma perspectiva inerente, mas, novamente, não é parte de seu faz-de-conta que ele enxerga algo desde aquela perspectiva. A perspectiva é definida por uma posição (na verdade, a da câmera) com relação aos atores e ao cenário, e o espectador pode ser solicitado a fazer de conta determinadas coisas com respeito àquela posição: que ela pertence ao espaço em que a ação se desenrola, que um certo personagem olha em direção a ela ou a ocupa em um plano posterior do filme. Pode até ser de faz-de-conta, como em *A dama do lago*, que a posição é ocupada simultaneamente à ação apresentada pela câmera desde essa posição. Será útil o exame de um exemplo memorável dessa situação, retirado de um filme bastante conhecido. Há um plano, em *Quando fala o coração* [Spellbound, Alfred Hithcock, 1945], cuja perspectiva intrínseca é definida pela posição que, fazendo de conta, é ocupada pelo personagem John Ballantine, enquanto este leva um copo de leite à boca, observando ao mesmo tempo com suspeita o psicólogo dr. Bruloff. Vemos o plano e reconhecemos que sua perspectiva é definida por uma certa posição. Fazemos de conta a

[25] O conteúdo do meu faz-de-conta é de que *aquele homem* é Otelo, e não, digamos, que Laurence Olivier é Otelo.

respeito dessa posição que é ocupada por Ballantine. E fazemos de conta que Ballantine enxerga Bruloff através do copo enquanto o leva à boca.[26] Não somos solicitados a fazer de conta que vemos o dr. Bruloff, nem da perspectiva de Ballantine, nem de nenhuma outra.

O que é distintivamente visual nas ficções da mídia visual, senão o convite a fazer de conta que vemos os acontecimentos da ficção? Que uma ficção seja visual não é evidente a partir de seu conteúdo. Conteúdo que, conforme definimos anteriormente, é aquilo que somos solicitados a fazer de conta; e, como afirmei, uma ficção visual não nos solicita a fazer de conta que vemos os personagens ou acontecimentos por ela afigurados (embora parte do conteúdo de uma ficção visual, como o de qualquer outro tipo de ficção, possa ser o de que algum dos personagens vê alguma coisa). Digo que as ficções visuais se distinguem das não-visuais pelo *modo como o conteúdo é determinado*. Numa ficção visual, o conteúdo é determinado, em parte, pelo que vemos. Vemos sobre o palco, ou na tela, um homem que se move de certa maneira. Esse homem interpreta um personagem, e seus movimentos visíveis determinam, como parte do conteúdo da peça ou do filme, que o personagem se move daquela maneira.

Com um romance, o que fazemos de conta é dependente do que lemos, e ler não é essencialmente relacionado à visão. O braile ou o código Morse, caso saibamos como interpretá-los, servirão igualmente para que possamos conhecer o texto. Mas, com uma peça ou filme, o que fazemos de conta depende essencialmente do que vemos (ou, melhor ainda, do que está lá para ser visto: o espectador pode ter uma visão obscurecida, ou deixar de reparar em alguma coisa). Preciso ver o ator se movendo para poder fazer de conta que o seu personagem se move daquela maneira, pois nenhuma expressão verbal do movimento do ator – por mais detalhada que seja – me permitiria estabelecer uma correspondência entre seus movimentos e aqueles que faço de conta serem feitos pelo personagem.

A visão é necessária ao faz-de-conta de uma ficção visual, mas raramente suficiente. Também o que ouvimos pode desempenhar uma função relevante, mas a informação disponibilizada à percepção tem de ser interpretada

[26] Esse plano, como a maioria dos planos do mesmo tipo, é pouco realista porque deixa de capturar a natureza binocular da visão ordinária. Ballantine teria de estar com um dos olhos fechados para enxergar algo semelhante ao apresentado na tela.

em consonância com as regras compreendidas implicitamente pelo espectador competente. Certas regras bloqueiam a inferência da percepção para o faz-de-conta, ao vincularem a informação perceptiva a determinadas convenções. No cinema, quando há um efeito de escurecimento ao final do plano, não fazemos de conta que a cena desaparece, lenta e misteriosamente. No teatro, o cenário pode ser fortemente estilizado, mas não fazemos de conta que os personagens habitam um ambiente decorado daquela maneira. Diversas regras nos orientam a estender, revisar ou desprezar determinadas informações perceptivas, de modo que cheguemos a um resultado que respeite os limites gerais da coerência. Procuramos construir uma narrativa cujos acontecimentos nem sempre correspondem diretamente ao que é visto, tal como acontece com episódios de devaneio, sonho e alucinação. E, se o filme apresenta o herói em Chicago num dia e em Londres no dia seguinte, geralmente somos solicitados a fazer de conta que ele tomou um avião.

O que é visto pode auxiliar não apenas a determinar o conteúdo, mas também a enfatizar algumas de suas partes. A iluminação e o posicionamento sobre o palco desempenham esse papel no teatro, e, no cinema, a perspectiva intrínseca de um plano é particularmente útil. Se Hitchcock houvesse cortado do rosto do dr. Bruloff para o de Ballantine, quando este leva o copo à boca, isto teria determinado, como parte do conteúdo, que Ballantine enxerga Bruloff através do copo. Mas somente um espectador muito atento perceberia esse detalhe, e nem por isso conferiria ao fato alguma importância. Tomando a perspectiva do plano como aquela que, fazendo de conta, é a de Ballantine, Hitchcock assegura que essa parcela do conteúdo seja percebida e considerada significativa.[27]

---

[27] Um tratamento mais extensivo do papel da câmera na ficção cinematográfica revelaria algumas complexidades interessantes. Por vezes, parecemos fazer de conta determinadas coisas a respeito da própria câmera, mesmo quando solicitados, pela narrativa do filme, a supor a sua inexistência. Em *Doutor Fantástico* [Dr. Strangelove, Stanley Kubrik, 1963] há uma cena em que tropas lutam pelo controle de uma base aérea, e a concepção da filmagem busca a semelhança estilística com imagens documentais rodadas em um contexto de batalha. Não creio que seja parte do conteúdo básico da narrativa do filme a existência de uma câmera registrando os acontecimentos. O que parece haver é outro nível de faz-de-conta, diferente daquele da história sobre a deflagração de uma guerra nuclear, no qual é de faz-de-conta que certos acontecimentos daquela narrativa de primeiro nível sejam filmados durante um combate. Eventualmente, esse faz-de-conta de nível superior pode penetrar o próprio corpo de uma obra cinematográfica. Bazin sustentava que o uso de panorâmicas tremidas por Renoir determinava a criação de uma atmosfera de espontaneidade. Mas é claro que as tomadas de Renoir eram tão cuidadosamente planejadas como as de qualquer outro cineasta. Se Bazin estiver certo sobre o efeito das panorâmicas tremidas, é a técnica que torna adequado para o público fazer de

VI. Presença, intensidade e interação

É bastante atraente a idéia de que filmes e peças nos habilitam, de alguma forma, a enxergar coisas ficcionais. Por que falamos tão facilmente em ver personagens e isso soa tão natural, se, como afirmei, é uma idéia equivocada? Se apenas fingíssemos ver os personagens e acontecimentos de uma ficção, nossas afirmações pareceriam bastante naturais. Freqüentemente afirmamos coisas que são mero fingimento ou faz-de-conta. No entanto, essa explicação não é adequada aqui. Em seu lugar, proporia a seguinte: tendemos a descrever uma coisa em termos apropriados para outra quando elas são semelhantes; e, quanto mais semelhantes são, mais natural parece ser o uso expandido da descrição. A experiência de ler um romance (ou melhor, a experiência de ver letras e palavras sobre a página – compreender as palavras não é uma descrição adequada de experiência) não é muito semelhante à que teríamos se estivéssemos em presença da ação descrita no romance, e por isso não tendemos a descrever a leitura em termos de ver os personagens. Mas nossas experiências, quando vemos atores no palco ou na tela, são bastante semelhantes às que teríamos se, de fato, estivéssemos enxergando Hamlet, Ballantine e outros, e a descrição da experiência cinematográfica ou teatral em termos de ver os personagens parece perfeitamente natural.

No entanto, é impossível ignorar o fato evidente de que ir ao cinema ou ao teatro é diferente, em certos sentidos, da experiência de outras formas de ficção. Se acaso abandonarmos as relações perceptivas imaginadas que ocorrem entre público e ação ficcional, perderemos de vista os aspectos distintivos da experiência cinematográfica ou teatral?

Um desses aspectos é a sensação de presença que distingue a ida ao cinema ou ao teatro da leitura de um romance, por exemplo. Mas presença do quê? Da ficção em si ou da *performance* dramática? De fato, vemos os atores e o que eles fazem. No caso de uma peça, eles estão à nossa frente. Isso parece ser suficiente para explicar nossa sensação de presença, mas talvez não

---

conta que os planos são espontaneamente compostos. Mas a narrativa de primeiro nível em filmes como *A regra do jogo* [La règle du jeu, Jean Renoir, 1939] evita a idéia de que uma câmera esteja presente. Ver André Bazin, *Jean Renoir* (Nova York: Simon and Shuster, 1973) [edição em português: *Jean Renoir* (Lisboa: Forja, 1975)]. Para comentários a respeito, ver Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton: Princeton University Press, 1988), especialmente pp. 100-102.

explique a intensidade que a experiência teatral e a cinematográfica podem alcançar, e que parece resultar do faz-de-conta de que o público está em contato direto com os personagens. Pensemos em Roger Thornhill e Eve Kendall pendurados nos rostos do monte Rushmore, em *Intriga internacional* [North by Northwest, 1959]. Não é por fazer de conta que realmente os *vejo* que respondo tão intensamente à sua situação? Aqui, a comparação com a leitura de um romance é instrutiva. Para muitos de nós, os sentimentos produzidos pela leitura são tão poderosos como os produzidos por uma peça ou filme, mas não somos solicitados a fazer de conta que estamos presentes na ação descrita. Nosso faz-de-conta é simplesmente de que os personagens agem e sofrem tal como a história nos relata. Visto que as ficções literárias mobilizam nossos sentimentos efetivamente, sem que, para tanto, seja necessário posicionar-nos imaginativamente em relação direta com os acontecimentos por elas afigurados, a intensidade de sentimento não constitui um argumento para a adoção de um modelo distinto para as ficções em meios visuais.

Certamente há diferenças entre o poder emocional das ficções visuais e o das ficções que apenas descrevem. As ficções visuais exploram a capacidade de processamento de informação do aparelho visual humano para nos disponibilizar uma grande quantidade de detalhes, facilmente assimilados. Pelo simples fato de vermos as mãos de Cary Grant se agarrando à rocha, somos levados a fazer de conta que as mãos de Thornhill estão se agarrando a ela daquela exata maneira. Uma descrição verbal jamais seria capaz de nos oferecer essa exata informação, e as descrições extensas de detalhes visuais tornam difícil, em geral, a manutenção do envolvimento imaginativo. Se as ficções visuais nos mobilizam com mais facilidade quando se trata da apresentação de um perigo físico, por exemplo, é em razão do modo como determinam seu conteúdo, e não do fato de que este implique uma relação perceptiva entre a ação e o público.

Conforme mencionei, há ocasiões em que o público realmente faz de conta que vê os personagens. Isso pode acontecer simplesmente porque um membro do público decide assim fazê-lo, da mesma forma que um leitor de *Guerra e paz* pode decidir fazer de conta que está em meio à Batalha de Borodino. Essas participações, idiossincráticas, no entanto, não apresentam interesse teórico, se reconhecemos que não constituem o que denominei faz-de-conta apropriado. Mas, quando os personagens se dirigem ao público (e no teatro não-convencional podem até mesmo interagir

com ele de um modo físico mais direto), é difícil negar que o faz-de-conta participativo seja apropriado.[28] Nesses casos, os membros do público desempenham um duplo papel, como espectadores e como atores da produção. Interpretam, se estiverem dispostos a isso, os personagens que participam da ação e podem até fazer de conta que são efetivamente tais personagens, mantendo relações entre si e com os personagens do palco. E são também membros do público, observando a si próprios interpretar tais papéis. Como público, não fazem de conta que mantêm essas relações. Se supuséssemos que o fazem, seria difícil explicar a fenomenologia da relação ator–platéia. Se a confrontação direta com a ação fosse parte de nosso faz-de-conta, pareceria natural, dentro desse contexto, que os personagens no palco nos dirigissem observações, pedissem auxílio, etc. Mas não consideramos essas possibilidades nem um pouco naturais; elas na verdade nos desconcertam, por nos colocarem, subitamente, em um papel com o qual não estamos familiarizados.

Essas concessões aos traços que distinguem as ficções literárias e visuais não devem obscurecer um aspecto significativo de minha análise: o de que esses tipos de ficção são muito mais semelhantes do que poderíamos inicialmente imaginar. Na medida em que supomos que filmes e peças solicitam ao espectador imaginar-se vendo coisas ficcionais, eles parecerão apresentar ficções de um tipo bastante distinto (e de um modo diverso) das ficções literárias. Os romances não nos *dão* os mundos ficcionais que criam: eles os descrevem para nós, fazendo a mediação entre ficção e leitor. É por esse motivo que falamos de narração literária. Meu argumento foi o de que filmes e peças também operam dessa forma. São narrações disponibilizadas por outros meios, por meio de objetos e imagens apresentados de forma visual. E, da mesma maneira que os romances, solicitam nossa participação – na imaginação ou como testemunhas silenciosas – nos eventos que descrevem.

[28] Eventualmente, no cinema, especialmente em filmes 3-D, um personagem pode dar a impressão de dirigir-se à platéia e, nesses momentos, as pessoas do público às vezes se esquivam. Pode tratar-se, em parte, de uma reação automática, mas não serve como uma explicação mais geral (lembremos o caso, proposto por Kendall Walton, de Charles e a "gosma"). Pode haver um genuíno faz-de-conta, por parte dos espectadores, de que estão presentes na ação e são capazes de interagir com ela, e pode ser a intenção do cineasta que assim seja. Nesse caso, necessitamos de uma explicação sobre como assumir o papel de outrem.

Olhando imagens cinematográficas*

Richard Allen[1]

I

O que vemos ao olhar uma imagem cinematográfica? Esta é uma questão fundamental, que tem merecido atenção de todas as correntes da teoria do cinema. Ela deriva de outra, muito mais antiga: o que vemos ao olhar uma imagem? Mas a resposta a essa questão, por sua vez, depende de como entendemos o ato de ver em si. O entendimento filosófico do que seja a visão tem sido dominado pela teoria causal da percepção. O conceito de uma conexão causal é central para a compreensão do mundo natural e serve para caracterizar a conexão física entre nossos órgãos sensoriais e o que percebemos. Somente podemos ver os objetos com uma determinada cor, forma ou tamanho porque estes produzem um efeito sobre os nossos sentidos. Contudo, a teoria causal da percepção faz ainda duas outras afirmações: primeiro, a de que, ao agir com causalidade sobre os nossos sentidos, os objetos fazem com que tenhamos uma experiência visual; e, segundo, a de que a conexão causal apontada não apenas descreve o nosso conhecimento do mundo físico, mas é parte

---

* Tradução de Fernando Mascarello.

[1] Este artigo foi revisado com o objetivo de esclarecer uma confusão, presente na versão original, entre a teoria causal da percepção, como explicação do conceito de percepção, e o papel da causalidade na percepção. O resultado dessa confusão deixou a impressão de que eu estivesse negando o papel da causalidade na percepção como um todo, ao negar especificamente a teoria causal da percepção. O mais irônico é que era justamente essa distinção que eu estava empenhado em observar. Agradeço a Samuel Guttenplan por haver identificado esse problema em sua crítica "Film Theory and Philosophy", publicada em http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n36guttenplan. Embora tenha feito mudanças significativas na versão atual, preservei ao máximo a estrutura e o conteúdo originais, e acredito ter mantido a validade de seu argumento central. Meus especiais agradecimentos a Malcolm Turvey por incentivar-me, com seu exemplo, a refletir sobre o significado de Wittgenstein para a teoria do cinema, e também por seus comentários a respeito deste ensaio. Agradeço ainda a Berys Gaut, Paisley Livingston, Murray Smith, Steven Schneider e Michael Zryd por seus proveitosos comentários.

de nossa "noção ordinária de percepção".[2] A primeira afirmação tem como pressuposto uma clara divisão entre os mundos "mental" e "físico", com o intuito de asserir a existência de uma conexão causal entre eles. A segunda, pretendendo negar essa clara divisão, afirma que a idéia de uma conexão causal está embutida nos conceitos que utilizamos para descrever nossa interação com o mundo – nesse caso, no conceito de percepção. É tarefa da última filosofia de Wittgenstein contestar ambas as proposições. Em primeiro lugar, ele sustenta que não existem dois mundos, o "mental" e o "físico", causalmente conectados um ao outro, mas um único mundo físico constituído por conexões causais. E, em segundo lugar, ele afirma que a compreensão filosófica da mente consiste na obtenção de um claro e preciso entendimento dos conceitos que usamos para caracterizá-la e do modo como estes se fundamentam no comportamento humano, e não na investigação das precondições causais para a aplicação de tais conceitos. Em outras palavras, há uma nítida distinção entre a investigação conceitual e a empírica: a gramática (e, em particular, a gramática de nossos conceitos mentais como o de "percepção") é autônoma. A teoria causal da percepção oferece um exemplo significativo da incapacidade de contemplar essa distinção.

Iniciarei este ensaio alinhando algumas formulações de inspiração wittgensteiniana a respeito das razões da inadequação da teoria causal da percepção. Minha preocupação central, no entanto, é explorar as conseqüências (para a percepção imagética) da abordagem da percepção em termos da teoria causal. Quando "nossa noção ordinária de percepção" é caracterizada em termos da existência de uma conexão causal entre um objeto percebido e nossa experiência sensorial desse objeto, a questão da percepção imagética produz um paradoxo. Ao vermos uma pintura representativa, uma fotografia ou uma imagem cinematográfica, encontramo-nos diante de um arranjo bidimensional – de pigmento sobre uma tela, ou de luz registrada sobre o papel fotográfico ou projetada sobre a tela de cinema – organizado sob a forma de objetos reconhecíveis. De acordo com a teoria causal, minha "experiência visual" de uma imagem é causada pelo arranjo bidimensional do objeto. No entanto, quando vemos uma pintura, uma fotografia ou uma imagem cinematográfica e relatamos nossa "experiência visual", normalmente afirma-

[2] Essa descrição da teoria causal da percepção foi extraída de John Hyman, "The Causal Theory of Perception", *Philosophical Quarterly*, 42 (168), 1992, p. 278.

mos que vemos não apenas a disposição de pigmento ou o arranjo de luz, mas o que é afigurado na representação. Isso é especialmente válido ao relatarmos o que vemos nas fotografias, na televisão e no cinema. Temos a impressão de ver William Shatner em *Jornada nas estrelas*, e não uma mera representação sua, e, conseqüentemente, vemos que ele está envelhecido em *Jornada nas estrelas: o filme* [Star Trek: the Motion Picture, Robert Wise, 1979]. No entanto, também podemos relatar que vemos William Shatner quando ele é afigurado em uma pintura, embora possamos sentir que nossa experiência visual das pinturas é diferente se comparada com a das fotografias. Na medida em que nosso conceito ordinário de visão nos permite falar de ver o que é afigurado em uma imagem cinematográfica, nossa compreensão ordinária da percepção no cinema entra em conflito com a teoria causal da percepção, pois como podemos relatar que vemos William Shatner quando nossa "experiência visual" é a de uma mera representação sua?

Os teóricos visuais têm apresentado soluções para o paradoxo da percepção imagética procurando conformá-las à teoria causal da percepção. Aplicadas ao problema da percepção das imagens cinematográficas, essas teorias constituem quatro grandes grupos: as teorias ilusionistas, as teorias da transparência, as teorias da imaginação e as teorias do reconhecimento. Para as teorias ilusionistas da percepção imagética, vemos o que uma imagem afigura porque esta deflagra em nós uma experiência visual semelhante àquela que temos ao ver o objeto. Podemos ser enganados pela ilusão – o que ocorre, então, é uma ilusão cognitiva ou epistêmica –, ou a ilusão pode ser meramente sensorial ou perceptiva. As teorias ilusionistas exerceram influência decisiva sobre as teorias do cinema dos anos 1970 e princípio dos 1980, que buscavam explicação para o forte efeito do cinema sobre a imaginação. As teorias da transparência se vinculam à tradição realista em teoria do cinema: Bazin, Kracauer e Cavell. De acordo com os teóricos da transparência, as propriedades singulares da imagem fotográfica nos habilitam, num certo sentido, a efetivamente ver o objeto quando olhamos para uma imagem cinematográfica. O objeto fotografado causa a imagem produzida na fotografia, que, por sua vez, causa em nós uma experiência visual do objeto fotografado. A coisa fotografada não nos é ausente, mas indiretamente presente por intermédio de sua reprodução fotográfica. As teorias da imaginação e do reconhecimento são mais recentes e associadas à ascensão, dentro da teoria do cinema, das abordagens "cognitivistas" na compreensão da percepção da imagem cinematográfi-

ca. Os teóricos da imaginação negam o fato de que vemos o que é afigurado em uma imagem cinematográfica. Nossa experiência visual, para eles, é meramente a de uma representação bidimensional. Se insistimos em falar que vemos o que é afigurado em uma imagem é porque, embora efetivamente não vejamos o que a imagem afigura, "imaginamos ver" o que uma imagem afigura. Os teóricos do reconhecimento, assim como os da imaginação, resolvem o paradoxo da percepção imagética negando que, num sentido estrito, vejamos o que é afigurado em uma imagem. Para os teóricos do reconhecimento, a percepção imagética mobiliza a capacidade que o espectador já possui para o reconhecimento de objetos. Os teóricos do reconhecimento podem também negar que imaginemos ver algo, afirmando simplesmente que o que vemos é a disposição de cores sobre uma superfície plana que detona o reconhecimento da imagem.*

Cada uma dessas teorias procura resolver o paradoxo de olhar imagens rejeitando alguma das arestas do dilema gerado pela concepção da percepção imagética em termos da teoria causal da percepção. Ou vemos o que a imagem afigura porque o que vemos é efetivamente a própria coisa ou sua ilusão; ou não vemos a própria coisa e, neste caso, imaginamos ver o que origina a imagem, ou o que nos permite um reconhecimento do que ela afigura. Pretendo sugerir que nenhuma dessas soluções é satisfatória: necessitamos de um entendimento do que seja ver imagens (cinematográficas) que, em sentido contrário à abordagem dos teóricos da imaginação e do reconhecimento, respeite o fato de que ver o que é afigurado em uma imagem (cinematográfica) é um caso genuíno de visão, sem que tenhamos de concordar com a idéia de que o que vemos é a própria coisa (em oposição a sua representação), ou a ilusão da coisa em si. Uma tal compreensão deve ser fundada sobre a rejeição da teoria causal da percepção e do paradoxo por ela originado. Ao vermos uma representação de William Shatner em uma pintura ou imagem cinematográfica, vemos William Shatner. Negar a contribuição da teoria causal da percepção para a explicação da percepção imagética não equivale, evidentemente, a negar a existência de uma conexão física ou causal entre a pintura ou imagem cinematográfica e os órgãos sensoriais do espectador. Significa somente afirmar que essa conexão não explica nem justifica o conteúdo de nos-

* Sobre esse assunto ver também Kendall Walton, "Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções", no volume II desta coletânea (N. do O.).

so relato perceptivo. Mas como justificar minha afirmação de que a percepção da imagem (cinematográfica) constitui um caso genuíno de visão? Não ofereço, aqui, nenhuma teoria alternativa sobre o que vemos ao olhar uma imagem cinematográfica. Em lugar disso, minha estratégia consiste em diagnosticar o que leva o pesquisador téorico da visão a afirmar que existe algo estranho em dizer que vemos o que é afigurado em uma imagem cinematográfica. Dissipe-se esse estranhamento, ou reconheça-se o quanto ele é disseminado, e diminuirá a pressão para que nossas formas habituais de falar sejam corrigidas por causa de uma teoria.

Com base em Wittgenstein, pretendo sugerir que o conteúdo de nossos relatos perceptivos não é determinado por uma teoria, mas simplesmente pelo que relatamos ver quando fazemos relatos verídicos usando verbos perceptivos. Em suas *Investigações filosóficas*, Wittgenstein discute casos de percepção visual envolvendo a visão de um aspecto, como olhar a figura do pato-coelho de Jastrow ou observar uma semelhança de família.[3] Na visão de aspecto, nenhuma caracterização das propriedades físicas do que é visto consegue descrever, sem margem a ambigüidades, a natureza do que vemos, pois, ainda que as propriedades físicas do que vemos não se modifiquem, parecemos ver algo diferente. Por exemplo, quando, depois de já termos visto a figura do pato-coelho como um pato, logo a seguir a vemos como um coelho, não conseguimos explicar a transformação daquilo que vemos apontando para uma modificação física da coisa que é percebida. É tentador compreender a mudança do pato para o coelho como uma interpretação da figura, uma vez que podemos escolher entre os dois modos de vê-la depois de reconhecermos que a figura contém dois aspectos. No entanto, quando o aspecto se nos revela pela primeira vez, não nos encontramos em posição de "escolher" o que vemos, e a percepção do pato-coelho como um pato nos é imposta pela figura. E é o modo como a figura nos compele a vê-la sob um dos aspectos (a menos que decidamos trocá-lo pelo outro) que torna a percepção de um aspecto semelhante à visão ordinária. Pretendo sugerir que a percepção imagética em

[3] A principal fonte para a discussão de Wittgenstein sobre a visão de aspecto é o seu próprio livro, *Philosophical Investigations*, parte II, trad. G. E. M. Anscombe (2ª ed. Oxford: Blackwell, 1958), p. xi [edição em português: *Investigações filosóficas*, trad. José Carlos Bruni, Coleção Os Pensadores (São Paulo: Abril Cultural, 1975)]. Wittgenstein ainda discute extensivamente o conceito em três volumes de suas observações sobre a filosofia da psicologia: *Remarks on the Philosophy of Psychology*, vols. i, ii (Chicago: University of Chicago Press, 1980), e *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, vol. I (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

geral é um caso de "visão de aspecto contínua": as imagens (cinematográficas) permitem-nos ver o que é nelas afigurado, ainda que a diferença entre ver um arranjo bidimensional e ver o que é afigurado por esse arranjo não seja especificável em termos das propriedades físicas do que vemos.

Minha preocupação central, neste ensaio, diz respeito a como abordar o paradoxo de ver imagens. No entanto, contido no problema de se podemos ou não ver o que é afigurado em uma imagem, está um outro, colocado por uma determinada classe de imagens: as imagens ficcionais. Os objetos ficcionais não existem. Como pode algo que não existe ser afigurado, e, se não pode, como podemos vê-lo em uma imagem? A idéia de que somos capazes de perceber objetos ficcionais é certamente da ordem do *nonsense*: uma "impossibilidade metafísica".[4] Minha abordagem da questão de como percebemos ficções é simplesmente esta: se supomos que as ficções podem ser afiguradas, minhas afirmações a respeito de olharmos imagens em geral são aplicáveis também às imagens de ficções. Ou seja, assim como poderíamos relatar que vimos Larry Hagman interpretando o papel de J. R. levando um tiro, poderíamos igualmente relatar, se fôssemos fãs de *Dallas*, "J. R. levou um tiro [...] acabei de ver". Da mesma forma, supondo que o que é ficcional pode ser afigurado, podemos ver o que é afigurado em uma imagem, não importando se esta é de um cavalo ou de um unicórnio. Entretanto, não me estenderei aqui a esse respeito.

II

A teoria causal da percepção encontra fundamento em dois argumentos aparentemente criteriosos a respeito da percepção visual. O primeiro procura contrastar a visão ordinária com as ilusões e a percepção das ilusões. O punhal que Macbeth pensa ver é uma alucinação. Mas suponhamos que, enquanto ele estivesse tendo a alucinação do punhal, um punhal real, idêntico ao da alucinação, fosse colocado à sua frente. Ainda assim não afirmaríamos que Macbeth efetivamente viu o punhal, e isso parece fácil de explicar, bastando dizer que a razão por que ele não o viu é que o punhal não causou a sua

[4] Ver, por exemplo, Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 368.

experiência visual. Ou suponhamos, ainda, que eu estivesse olhando para um pilar, e que, sem que eu soubesse, um espelho, refletindo um pilar numericamente diferente, fosse posicionado em frente ao pilar. Seria fácil dizer que eu vejo o segundo pilar (no espelho), e não o primeiro, bastando para isso afirmar que o primeiro pilar não constituiu uma causa relevante para a minha percepção.[5] Finalmente, suponhamos que eu tenha a impressão de ver um relógio sobre a prateleira, mas a verdade é que meu córtex visual está sendo estimulado de modo que produza em mim a impressão de ver um relógio. Parece então natural afirmar que não estou vendo efetivamente o relógio sobre a prateleira, por não ter sido ele a causar em mim a experiência de vê-lo. É muito tentador pensar que, em todos esses casos, a percepção, a alucinação ou a ilusão de alguma coisa têm algo em comum, ou seja, trata-se todos de uma experiência perceptiva ou visual. A diferença entre a percepção genuína e as alucinações ou ilusões parece estar em que, no caso da percepção genuína, a experiência visual é causada pela presença do objeto em nosso campo visual.

Como sugere Hyman em sua minuciosa crítica da teoria causal, esses argumentos são insuficientes como fundamento do que pretendem propor.[6] Os casos relatados parecem ilustrar os diferentes modos de causação das impressões visuais: alucinações, ilusões ou percepções contínuas de algo. Mas, de fato, o que demonstram é tão-somente as diversas maneiras pelas quais alguém pode ser causalmente impedido de ver alguma coisa. Não evidenciam, por si mesmos, que o conceito de percepção contém a idéia da conexão causal entre o ambiente e a nossa experiência deste. Em lugar disso, apenas ilustram o óbvio, ou seja, se consigo enxergar alguma coisa é porque nenhum obstáculo causal me impede de vê-la. Não obstante, esses argumentos nos levam a pensar que o nosso conceito de percepção encerra uma relação causal, pois nos permitem compreender a percepção como um tipo distinto de experiência perceptiva subjetiva, vinculado a algo exterior a essa experiência subjetiva, ou seja, ao mundo que nos cerca. Se a nossa "experiência visual" na alucinação é causada, e se, além disso, é idêntica à nossa "experiência visual" quando realmente vemos alguma coisa, então é natural concluirmos que a "experiên-

[5] Este e o próximo exemplo são retirados de H. P. Grice, "The Causal Theory of Perception", em *Proceedings of the Aristotelian Society* (supl.), vol. 35, 1961, p. 142.

[6] John Hyman, "The Causal Theory of Perception", cit., p. 279. O argumento a seguir fundamenta-se no artigo de Hyman.

cia visual" que temos quando vemos algo é causada pela presença do objeto em nosso campo visual.

Essa intuição se sustenta ainda em um segundo tipo de argumento baseado na idéia de que a percepção é uma faculdade cognitiva, um modo de conhecer o mundo que nos rodeia – e que é sensível a este mundo. Como pensar a percepção como algo dependente das coisas presentes em nosso ambiente, a não ser compreendendo-a como causalmente explicada por essas coisas? Compreendemos a percepção como um modo – a bem da verdade, o modo fundamental – de obter informações sobre o mundo das coisas que possuem existência independente: logo, pressupomos que nossas experiências perceptivas são, de maneira geral, confiáveis, e isso equivale a pressupor uma dependência causal geral de nossas experiências perceptivas para com as coisas de existência independente que acreditamos ser.[7] No caso da alucinação, não obtemos informação alguma a respeito do ambiente, e por isso a alucinação não constitui um caso genuíno de visão. Mas dizer que, quando genuinamente vemos algo, estamos obtendo informações a respeito do mundo parece o mesmo que dizer que algo no ambiente nos causou essa visão.

A afirmação mais geral de que a percepção é um modo de obter informações a respeito do mundo e de que, assim sendo, o nosso conceito de percepção contém, em si próprio, a idéia de uma conexão causal é aceitável somente se encontrarmos sentido em conceber a percepção como uma relação estabelecida entre um evento psicológico ou experiência perceptiva de natureza "subjetiva" e o objeto percebido. A partir do momento em que tal evento psicológico é separado da atividade geral da visão, cria-se um espaço conceitual entre o que é visto e a experiência da visão que autoriza a determinação de uma conexão causal. Isso porque a conexão causal se estabelece somente entre duas entidades distintas, a causa e o efeito, sendo logicamente possível a existência de uma sem a outra. Nesse caso, a conexão causal ocorre entre o objeto percebido e uma suposta experiência perceptiva. Somente então podemos falar de uma "dependência causal geral de nossas experiências perceptivas para com as coisas independentemente existentes que acreditamos ser seu objeto". Mas, conforme sugeri, a comparação entre a visão e a alucinação é capaz de demonstrar tão-somente isso. A teoria sobre o que é ver uma ilusão

[7] P. F. Strawson, "Perception and its Objects", em G. F. Macdonald (org.), *Perception and Identity* (Londres: MacMillan, 1979), p. 51.

ou ter uma alucinação de um objeto – a teoria de que dizem respeito à mesma experiência visual que a visão – parece mostrar como a nossa experiência visual da visão pode ser separada da determinação do que realmente vejo. A "experiência visual" é a mesma em ambos os casos, mas apenas em um deles – aquele em que a experiência visual é causalmente atribuída ao objeto visto – se trata de um caso genuíno de visão.

Mas essa proposição é coerente? Faz sentido propor a separação, e logo a reincorporação, do conceito de "experiência visual" do conceito de ver alguma coisa? Como sugere Hyman, "não é implausível que a experiência de ouvir alguma coisa e a experiência de ver alguma coisa sejam experiências que podemos ter em absoluto silêncio ou escuridão?" [8] É impossível ter a experiência de cursar uma universidade sem cursar uma universidade, de tocar piano sem tocar piano, ou de sentir uma dor de dente sem sentir uma dor de dente. Por que seria diferente com a percepção visual? Desde a perspectiva de uma terceira pessoa, é evidente que as experiências de ver e alucinar não são a mesma coisa. "São, na verdade, tão distintas," afirma Hacker, "que nem sequer se parecem, porque observador algum confundiria Macbeth tendo uma alucinação de que está vendo um punhal com Macbeth efetivamente vendo um punhal". [9] Além disso, mesmo aquele que tem uma alucinação ou a ilusão de estar vendo um punhal é capaz de distinguir essas experiências daquela em que efetivamente vê um punhal ou em que alguém efetivamente vê um punhal. Tal pessoa certamente relatará que tem a impressão de estar vendo um punhal, ou que o que está vendo parece ser um punhal, em lugar de relatar que está efetivamente vendo um punhal. O que há de comum, então, entre as experiências visuais da alucinação e da percepção, que nos leva a pensar que a percepção ordinária contém a experiência visual como sua parte subjetiva?

Consideremos a alucinação sob o ponto de vista de alguém que, diversamente de Macbeth, não percebe estar tendo a alucinação de um punhal. Parece-lhe, certamente, estar vendo algo exatamente da mesma forma que veria se estivesse de fato vendo o punhal. Sob o ponto de vista do sujeito, na verdade, não há diferença alguma. Mas exatamente o que, então, é comum a ambas as situações? Aquele que acredita estar vendo um punhal pensa estar

[8] John Hyman, "The Causal Theory of Perception", cit., p. 283.
[9] P. M. S. Hacker, *Appearance and Reality* (Oxford: Blackwell, 1987), p. 234.

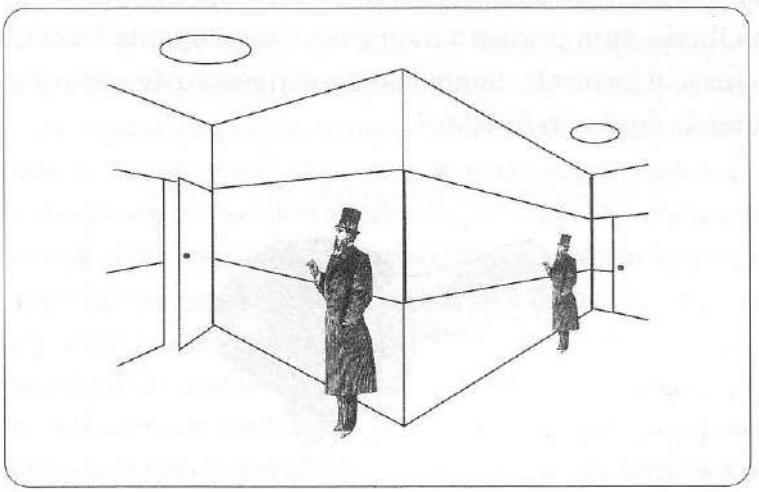
tendo a mesma experiência que a pessoa que de fato vê o punhal. Nesse sentido, podemos nos referir àquilo que a pessoa pensa estar vendo como algo indistinguível, sob o seu ponto de vista, de estar realmente vendo alguma coisa. No entanto, o fato de uma pessoa que está tendo uma ilusão *pensar* que tem a mesma experiência não significa que ela a tenha. Pois, embora nossos relatos sobre o que vemos forneçam, geralmente, informações confiáveis sobre nossas percepções visuais, tais relatos, como qualquer outra declaração em primeira pessoa, podem ser desautorizados por circunstâncias (anômalas). As circunstâncias desautorizadoras são, nesse caso, justamente o fato de que a pessoa não está vendo o punhal, mas tendo uma alucinação do punhal. Logo, ainda que relate estar vendo o punhal, na verdade ela apenas tem a impressão de vê-lo. Embora exista uma clara distinção entre ver um objeto e ter uma alucinação desse objeto, o sujeito que está tendo a alucinação não tem condições de percebê-la. E a ausência dessa habilidade não implica que as experiências sejam as mesmas.

Não há nada em comum (uma experiência visual) entre casos genuínos de percepção e casos em que meramente temos a impressão de estar vendo alguma coisa. Logo, a comparação entre percepção e alucinação não constitui base sólida para o conceito de que a percepção encerra uma experiência visual como elemento constitutivo, separável, por sua vez, do conceito de perceber alguma coisa. Como a teoria causal da percepção depende da inteligibilidade da idéia de que nossa experiência visual de algo pode ser separada do exercício de nossas capacidades perceptivas, com a finalidade de se estabelecer a idéia de uma relação causal entre a experiência visual e o que é percebido, a impossibilidade de estabelecer uma experiência em comum entre o caso genuíno de percepção e a alucinação torna inteligível a própria teoria causal da percepção. A teoria causal da percepção pressupõe a possibilidade de separar o componente mental da percepção de seu componente físico, para assim abrir espaço para uma explicação da conexão causal entre eles. Mas esse espaço é inexistente. O mental e o físico, em nossos relatos perceptivos, são absolutamente indissociáveis.

III

Embora suas raízes sejam mais antigas, a tese ilusionista da representação imagética exerce grande influência sobre a teoria contemporânea do cinema. A

teoria de que as imagens são ilusões cognitivas ou epistêmicas que nos levam a crer erradamente que o que vemos é real já foi extensivamente denunciada e desmentida, podendo repousar em paz.[10] Mas, em outro contexto, apresentei uma versão mais fraca da tese ilusionista: o cinema e outros modos de representação imagética podem operar como uma forma de ilusão perceptiva ou sensorial que chamei de "ilusão projetiva". Defino-a como uma forma de ilusão semelhante à experiência de uma ilusão como a de Müller-Lyer, na qual, embora saibamos que o que vemos é uma ilusão, nossos sentidos permanecem iludidos. A ilusão projetiva, no entanto, é uma forma de ilusão ainda mais fraca que esse tipo de ilusão sensorial, pois nela posso fazer valer o meu conhecimento do fato de que a representação é uma ilusão para prevenir que a ilusão projetiva prevaleça, ou mesmo para eliminá-la por completo.[11]



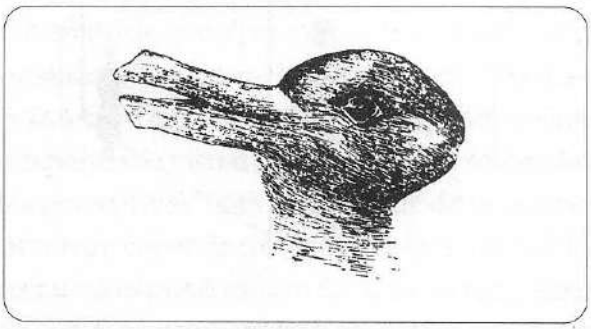
"A ilusão de Müller-Lyer".

Essa idéia de ilusão projetiva é tanto empiricamente falsa como conceitualmente confusa. O que distingue a ilusão como uma forma especial de representação é a sua capacidade de confundir nossos sentidos, que deixam de se mostrar confiáveis na identificação daquilo que se encontra ao nos-

[10] Ver Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (Nova York: Columbia University Press, 1988), pp. 89-146.

[11] Ver Richard Allen, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (Nova York: Cambridge University Press, 1995), pp. 106-114.

so redor. Na ilusão de Müller-Lyer, por exemplo, temos a impressão de estar vendo duas linhas de comprimento diferente, quando na verdade sabemos que as linhas possuem o mesmo comprimento. No entanto, dificilmente as representações produzem tamanho distanciamento entre a percepção e a crença, pois é raro que tomemos a representação por outra coisa que não ela própria. Em minha formulação da teoria da ilusão projetiva, procuro incorporar a seguinte constatação: a de que o meu conhecimento do fato de a representação ser uma afiguração é suficiente para bloquear o efeito da pretensa ilusão. Contudo, a espécie de percepção equivocada produzida por uma ilusão não pode ser corrigida por meu conhecimento: é isso que faz dela uma ilusão. Meu argumento é de que a correção ocorre de modo que eu possa modificar a minha percepção ao perceber uma figura ambígua como a do pato-coelho de Jastrow. Mesmo assim, a idéia de que a correção de nossa percepção da ilusão projetiva aconteça dessa forma ainda pressupõe que enxergo a imagem como uma ilusão num primeiro momento. Como aponta Noël Carroll, se a teoria da ilusão é incorreta, também o é a explicação de como a experiência espectatorial da ilusão é refutada. [12]



A figura "pato-coelho".

A confusão que caracteriza minha própria teoria é típica, creio eu, das teorias ilusionistas. Mas é importante, no entanto, reconhecer a concepção de "olhar uma imagem cinematográfica" que as teorias ilusionistas, ainda que de

[12] Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, cit., p. 368. Proponho uma revisão do conceito de ilusão projetiva para contornar esse tipo de objeção à teoria. Minha intenção é integrar ao conceito a idéia de que pensamos ou imaginamos ver o objeto representado. Mas não é adequado denominar a tese da "visão imaginante" como *ilusão* projetiva, porque esta não constitui, em absoluto, uma teoria da ilusão. Se imagino ver, não estou vendo, da mesma forma que, se imagino comer, não estou comendo. Se a "visão imaginante" não é uma visão, então tampouco pode ser a visão de uma ilusão.

modo confuso, buscam explicar. Elas levam a sério o fato de que é significativo quando falamos que vemos aquilo que uma imagem cinematográfica afigura. Porém, os teóricos ilusionistas chegam à equivocada conclusão contra-intuitiva de que as imagens devem, por isso, ser compreendidas como ilusões. Para isso, fundamentam-se no pressuposto de que aquilo que especificamos em nossos relatos perceptivos deve necessariamente ser o conteúdo de uma experiência visual causada pelo que vemos. Por produzirmos nossos relatos perceptuais em presença de uma imagem, e não daquilo que nela é afigurado, devemos estar sob o efeito de uma ilusão causadora de uma experiência visual do objeto sem que ele esteja presente.

Com base em Hyman, sugeri que a teoria causal da percepção equivocadamente pressupõe que a) o conteúdo de uma pretensa "experiência visual" é separável da determinação daquilo que vemos, e b) que a visão de uma ilusão compartilha esse conteúdo – uma experiência visual – com a visão real. Por sua vez, são essas idéias equivocadas que motivam a analogia entre imagens e ilusões: quando vemos a imagem de um objeto, dizem, temos a mesma experiência visual de quando vemos o objeto real. Porém, como vimos, os pressupostos da teoria causal da percepção estão equivocados. O fator que existe em comum entre ver uma ilusão de "x" e ver "x" é simplesmente a crença de que se está vendo a mesma coisa, com o agravante de que, quando a ilusão é meramente sensorial, nem mesmo tal crença é compartilhada. É claro que, quando vejo o que é afigurado em uma imagem, não cometo o equívoco de acreditar que estou vendo o próprio objeto, mas tampouco tenho a impressão de estar vendo algo que coloca em questão o meu conhecimento de que o que vejo é apenas uma ilusão. Ao renunciarmos à teoria causal da percepção e ao papel explicativo por ela conferido à ilusão como instrumento para a compreensão do papel da "experiência visual" na percepção, o argumento de que ver as coisas afiguradas em uma imagem é semelhante a ver uma ilusão e, portanto, a ver as próprias coisas perde seu encanto.

IV

Kendall Walton propôs uma versão rigorosa e defensável do argumento central da tradição realista em teoria do cinema, de que o que vemos em uma fotografia ou imagem cinematográfica é não apenas a representação do obje-

to, mas o próprio objeto.* Bazin afirmava que: "A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo".[13] Essa afirmação é fundada numa fusão da representação fotográfica com o objeto fotografado. Walton propõe uma revisão da versão baziniana do seguinte modo: ele sustenta que, ao olharmos para uma fotografia ou para uma imagem cinematográfica, podemos justificadamente afirmar que vemos um objeto fotografado somente nos casos em que o objeto afigurado na fotografia existiu em frente da câmera, ao ser tomada a fotografia (algo que pode ser pressuposto no caso da fotografia-padrão de um objeto não-ficcional). Porém, somos capazes de ver o objeto não porque a representação é, em algum sentido, o objeto fotografado, como propunha Bazin, mas porque a fotografia nos permite ver o objeto indiretamente. O objeto fotografado, nesse caso, é visto *através* da fotografia, de modo semelhante a quando vemos um objeto através de um par de óculos ou de um telescópio.[14] Ou seja, estamos efetivamente vendo William Shatner ao assistirmos a *Jornada nas estrelas: o filme*, mas ele não se encontra diretamente presente, nem acreditamos que ele se encontre presente sob a forma de uma ilusão.

Walton argumenta que a principal razão de vermos o que é afigurado em uma fotografia deve-se a que esta mantém uma "dependência interfactual" entre a imagem e o que é nela afigurado, independentemente das crenças do fotógrafo com respeito ao que ele está fotografando. Em outras palavras: independentemente do que o fotógrafo possa acreditar que está fotografando, a fotografia registra o que está em frente da câmera. A "dependência interfactual" da fotografia para com a coisa fotografada implica que, havendo uma modificação da coisa fotografada (um contrafato), a imagem sofreria uma mudança correspondente, quaisquer que fossem as crenças ou intenções do fotógrafo. Nesse sentido, a fotografia contrasta com a pintura. O que o pintor pinta, e nós vemos, é o que ele pretende pintar para que nós vejamos, independentemente do que se encontra à sua frente. Na situação-padrão da fotografia, mes-

* Sobre o assunto ver Kendall Walton, "Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções", no volume II desta coletânea (N. do O.).

[13] André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image, What is Cinema?*, trad. Hugh Gray, vol. 1 (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1967), p. 14 [edição em português: "A ontologia da imagem fotográfica", em *O cinema: ensaios* (São Paulo: Brasiliense, 1991)].

[14] Kendall Walton, "Transparent Pictures: on the Nature of Photographic Realism", em *Critical Inquiry*, 11 (2), 1984, p. 252.

mo que o fotógrafo pretenda fotografar uma outra coisa, o que ele fotografa e, portanto, o que nós vemos, é o que se encontra defronte da câmera. Gregory Currie assim expressa esse contraste: a dependência interfactual na fotografia é "natural", e não "intencional".[15] A dependência interfactual natural é insuficiente para estabelecer uma transparência, porque poderíamos imaginar, por exemplo, um aparelho sensível à luz que imprima descrições do que registra, as quais, obviamente, seriam incapazes de construir uma transparência representacional. Walton afirma, por isso, que a transparência é garantida tão-somente pelo fato de que as fotografias, contrariamente às descrições verbais, preservam as relações reais de similaridade entre os objetos: enquanto a palavra "casa" mais provavelmente será confundida com "causa" do que com "galpão", a fotografia de uma casa só pode ser confundida com a de um galpão na mesma medida em que tal casa pode ser confundida com um galpão. A possibilidade de um erro discriminatório é semelhante para a visão de fotografias e de coisas.

A vantagem do argumento de Walton a respeito da fotografia e do cinema é que, sem apelar para uma teoria ilusionista, ele pode explicar o fato de que efetivamente dizemos que estamos vendo o objeto afigurado. Mas, para tanto, ele estabelece uma nítida distinção entre olhar afigurações fotográficas de objetos ou pessoas reais, como William Shatner, e olhar fotografias de objetos ou pessoas ficcionais, como o capitão Kirk, ou ainda uma pintura de William Shatner ou do capitão Kirk. Para Walton, quando olhamos uma pintura representacional ou uma imagem cinematográfica de ficção, imaginamos ver o que nelas é representado. Walton defende a idéia de que existe uma nítida ou categórica diferença entre o que relatamos ao exclamar "Olha lá o William Shatner", vendo um pôster pintado de *Jornada nas estrelas: o filme*, e quando assistimos ao filme. Na primeira situação, imaginamos ver o que é representado, enquanto, na segunda, nosso relato dá conta do que efetivamente vemos através de sua reprodução fotográfica. Ainda assim, será que a crença de que posso ver o que é afigurado justifica-se apenas na visão de fotografias ou imagens cinematográficas, e não no caso de pinturas representacionais?

[15] Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (Nova York: Cambridge University Press, 1995), p. 55.

O argumento de Walton sobre a dependência interfactual natural é, em si, insuficiente para estabelecer a nítida distinção (da qual depende) entre o que vemos ao olhar uma fotografia e ao olhar uma pintura. Ele demarca, apenas, uma relevante diferença entre pinturas representacionais e fotografias. Faz-se necessário, pois, um argumento que estabeleça a relação entre a dependência interfactual natural própria da fotografia e a dependência interfactual da visão ordinária. Walton então escreve:

> Por que vemos Lincoln ao olhar sua fotografia, mas não o vemos ao olhar seu retrato pintado? A resposta exige uma compreensão da visão [...] eu recorreria a alguma variedade da teoria causal: ver algo significa ter experiências visuais que, de certa maneira, são causadas pelo que é visto. Lincoln (e os demais elementos presentes) causou sua fotografia e, conseqüentemente, a experiência visual dos que a vêem.[16]

Os relatos sobre o que vemos são interfactualmente dependentes do objeto visto. Se o animal que os faróis de meu carro iluminam é um urso, e não um búfalo, meu relato sobre o que vi (se verídico) será o de que vi um urso, e não um búfalo. Mas Walton sustenta não somente a dependência interfactual da visão ordinária, mas uma caracterização dessa dependência em termos causais.[17] Se, ao vermos algo, nossa experiência visual é causada pelo que é visto, então a visão ordinária apresenta a mesma espécie de dependência natural exibida pela fotografia. E, se a visão ordinária é transparente, então também o é a percepção daquilo que é afigurado na fotografia.

Uma vez abandonada a teoria causal da percepção, somente poderemos utilizar a dependência interfactual natural própria da fotografia para explicar a diferença de relação entre uma pintura representacional, ou desenho, e a cena afigurada, por um lado, e a fotografia e o objeto fotografado, por outro:

---

[16] Kendall Walton, "Transparent Pictures: on the Nature of Photographic Realism", cit., p. 261.

[17] Minha interpretação do argumento de Walton é consoante com a de Gregory Currie em *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, cit., p. 63. Contra Currie, Walton nega que ele tenha tematizado o que é a visão de alguma coisa [ver "Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções", no volume II desta coletânea]. A negação que Walton faz da reconstrução de seu argumento por Currie constitui uma clara contradição em face do texto que citei, o qual demonstra seu inequívoco comprometimento com uma teoria causal da percepção. Para um artigo que traça um diagnóstico do argumento de Walton semelhante ao que proponho aqui, ver Jonathan Friday, "Transparency and the Photographic Image", em *British Journal of Aesthetics*, 30 (1), janeiro de 1996, pp. 30-42.

enquanto as fotografias são representações naturais, as pinturas são intencionais. Tal diferença entre pinturas e fotografias é crucial para a compreensão da natureza evidencial de fotografias e filmes: fotografias são capazes de nos mostrar, com segurança, a localização e o modo como são vistas as coisas em um dado lugar e momento. Mas essa diferença não pode ser concebida como uma diferença entre a visão genuína e uma situação em que, estritamente falando, não vemos absolutamente nada do objeto afigurado. Além disso, o fato de que fotografias ou filmes podem servir de evidência do que afiguram não significa que, ao vermos uma fotografia ou filme, realmente vejamos o que afiguram através da imagem, ou que sejamos postos em contato perceptivo direto com o objeto. Essa tese somente se justificaria se fosse possível descrever a "visão ordinária" e a dependência interfactual nela implícita em termos da relação causal característica da dependência da fotografia para com o seu objeto. Como vimos, porém, há boas razões para que a teoria causal da percepção seja descartada.

V

Sugeri que os teóricos ilusionistas e da transparência estão certos ao levarem a sério a idéia de que vemos o que é afigurado em uma imagem, mas que procuram, equivocadamente, conformar sua explicação do que vemos à moldura da teoria causal da percepção. É essa tentativa que os leva ao erro. Imagens não são como ilusões, e a tese da transparência produz um contraste excessivamente rígido entre a visão de pinturas representacionais e a de fotografias. No entanto, é possível concordar com essa crítica às teorias ilusionistas e da transparência, sem aceitar que a razão de seu insucesso seja o recurso a uma teoria particular da percepção. Em lugar disso, seu insucesso pode estar relacionado à equivocada assunção de que, ao olharmos o que é afigurado em uma imagem, efetivamente vemos o que ela afigura.

Como vimos, Walton sustenta que, salvo no caso da fotografia-padrão de um objeto não-ficcional, a visão do que é representado em uma imagem é uma forma de "visão imaginante", e não de visão, embora saliente que a atividade de imaginar ver o objeto afigurado é regulada pela nossa visão efetiva da superfície da imagem. Referindo-se à obra *Wooded Landscape with Watermill*, de Meindert Hobbema, Walton escreve:

> Em lugar de meramente imaginarmos ver um moinho, como resultado da efetiva visão da tela (do mesmo modo como imaginamos ver Emma quando lemos a descrição de sua aparição em *Madame Bovary*), imaginamos que nossa visão da tela é a visão de um moinho, e essa imaginação é parte constitutiva de nossa experiência visual da tela.[18]

Na realidade, Walton propõe sua tese da "visão imaginante" como uma tese geral sobre a visão de imagens, oferecendo a tese da transparência para referir-se apenas à visão de fotografias.

A versão de Walton para a "visão imaginante" deriva em parte da reflexão de Wittgenstein, nas *Investigações filosóficas* e em outros textos, sobre a "visão de aspecto", muito embora as observações de Wittgenstein a esse respeito sejam bastante mais complexas e nuançadas que a extrapolação de Walton. Sob a rubrica de "visão de aspecto", Wittgenstein investiga uma gama de casos que ilustram a diversidade e complexidade do conceito de visão e, em particular, a fronteira entre a visão e a visão imaginante. A relação entre a "visão de aspecto" e a imaginação é exemplificada por Wittgenstein com o caso de um triângulo que pode ser visto de uma série de maneiras diferentes: como um objeto sólido; como o desenho geométrico de um triângulo de pé, sobre sua base, pendurado pelo vértice; como uma montanha; como um precipício; como uma flecha; como um ponteiro; como um objeto virado sobre o lado mais curto do ângulo reto; como metade de um paralelogramo; e várias outras coisas.[19]

---

[18] Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), p. 301. Em parte, Walton deriva sua tese da visão imaginante da caracterização de Richard Wollheim de olhar pinturas em termos de um "ver-no" (*"seeing-in"*). Diversamente de Walton, Wollheim afirma que o "ver-no" não é uma forma de "visão imaginante" mas um caso de visão. De acordo com Wollheim, uma imagem não é uma ilusão porque a visão do que é afigurado não exclui nossa atenção à superfície da pintura. O termo "ver-no" é concebido para capturar o que ele denomina "dupla-dobra" da experiência de ver o que uma imagem afigura. Mas, a despeito de suas intenções, a descrição de Wollheim de "ver-no" configura uma teoria ilusionista, porque sua análise da visão é elaborada em termos da teoria causal da percepção. Ele define "ver-no" como a capacidade de ter "experiências perceptivas de coisas que não estão presentes aos sentidos" (R. Wollheim, *Art and its Objects* (Nova York: Cambridge University Press, 1980), p. 217). Segundo Wollheim, a imagem de um objeto causa em nós o mesmo estado mental de quem efetivamente vê o objeto. Embora, para ele, a experiência de ver algo que não está presente aos sentidos deva coincidir com a experiência de ver a superfície da imagem, Wollheim não explica como essa coincidência entre ilusão e percepção verídica se verifica. Para uma crítica a Wollheim sobre esse ponto, ver John Hyman, *The Imitation of Nature* (Oxford: Blackwell, 1989), p. 217. É compreensível, portanto, a interpretação que faz Walton do conceito de "ver-no" de Wollheim como uma forma de "visão imaginante": imaginamos ver algo que não está presente aos sentidos.

[19] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, cit., p. 201.

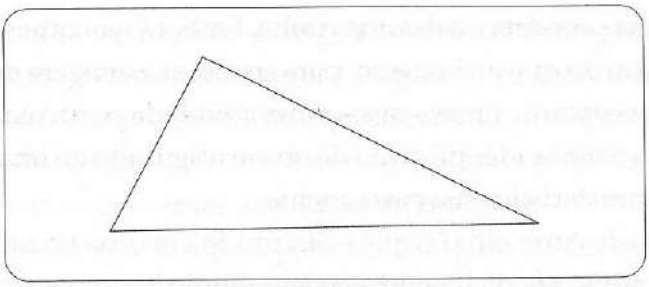


Figura triangular.

Pelo menos duas considerações sugerem que a "visão de aspecto" da figura triangular é um caso de "visão imaginante". Em primeiro lugar, as distinções entre os diferentes aspectos não são especificáveis em termos das propriedades físicas do que vemos: não distinguimos um aspecto de outro com base nas propriedades físicas do objeto afigurado. Em segundo lugar, é preciso imaginação para enxergar o triângulo como uma ou outra coisa, exatamente do mesmo modo que é preciso imaginação para enxergar criaturas nas nuvens, como Leonardo pediu ao seu aprendiz de pintor. A "visão de aspecto", nesse sentido, está sujeita à vontade, de uma maneira que a visão ordinária não está.[20] A primeira observação é inconclusiva. Embora não discriminemos os aspectos com base em diferentes conjuntos de características físicas, são as características físicas do triângulo que nos levam a vê-lo de uma e de outra forma. Simplesmente não projetamos, aleatoriamente, propriedades sobre o triângulo. Mesmo assim, é difícil conceber a nossa percepção dos diferentes aspectos como a percepção de algo diferente, pois falta, ao aspecto, a fixidez ou permanência tipicamente característica de um objeto da visão. A "percepção" dos aspectos do triângulo aparece, portanto, como uma ótima candidata ao conceito de "visão imaginante". Mas conceder que ver os aspectos de um triângulo possa ser um caso de visão imaginante não equivale a reconhecer na tese da "visão imaginante" uma explicação geral para o que vemos ao olhar uma imagem, pois é só um tipo incomum de imagem que motiva ou encoraja esse gênero de atividade imaginativa. Na situação mais típica, a imagem confere um sentido de permanência a um dado aspecto, ou seja, este se torna uma propriedade que a imagem nos compele a ver: esta é a

[20] O papel da imaginação na "visão de aspecto" é salientado por T. E. Wilkerson em "Pictorial Representation: a Defense of the Aspect Theory", em *Midwest Studies in Philosophy*, vol. 16, 1991, pp. 152-166. Embora essa ênfase seja valiosa como uma versão da visão de aspecto, ela distorce o papel da imaginação na visão de imagens.

imagem de uma seta, esta é a de uma cunha. Embora tenhamos que ser capazes de identificar do que é a imagem, para enxergar a imagem de uma seta ou cunha, não é necessário, nesses casos, uma atividade particular da imaginação: é imediata a nossa identificação do objeto afigurado na imagem, sendo o aspecto uma característica sua permanente.

A afinidade entre olhar o que é afigurado em uma imagem e a visão – aqui oposta à atividade da imaginação ou à "visão imaginante" – é bem ilustrada pelo desenho de Jastrow ("É um pato? Ou um coelho?") e pela discussão de Wittgenstein a esse respeito. A figura do pato-coelho diferencia-se da figura triangular porque, com ela, não temos liberdade para interpretar de diversas maneiras o que vemos. Em vez disso, somos obrigados a ver a figura de uma ou de outra maneira. Não é necessário imaginação para ver os dois aspectos da figura do pato-coelho, mas tão-somente a capacidade de reconhecer patos e coelhos. Ver a figura como um pato, por exemplo, é como ver um pato, por duas razões. Em primeiro lugar, a percepção é direta e imediata. Se uma pessoa vê a figura apenas como um pato, ou seja, percebe-a como uma imagem sem nenhuma ambigüidade, não irá relatar, caso lhe perguntem o que vê: "Agora estou vendo a figura como um pato", como se ver a figura como um pato resultasse de algum tipo especial de atividade mental da sua parte. Ela simplesmente mostrará um pato ou a imagem de um pato, ou fará sons de pato para explicar o que vê, do mesmo modo como explicaria o que vê ao enxergar um pato verdadeiro. Para ela, faria tão pouco sentido dizer "agora estou vendo a figura como um pato", como, diante de uma faca e um garfo, dizer "agora estou vendo isso como uma faca e um garfo". Wittgenstein escreve: "Ninguém, durante a refeição, 'toma' por talheres o que sabe ser talheres; do mesmo modo que ninguém tenta mexer a boca ao mastigar, ou mesmo objetiva mexê-la ".[21] Em segundo lugar, como uma percepção visual, a visão do aspecto do pato é um estado mental com uma duração mensurável. Podemos dizer, por exemplo, "vi a figura como um pato por precisamente vinte minutos, mas agora a vejo como um coelho e pretendo vê-la assim por mais cinco minutos".

O caso-padrão da percepção imagética não envolve a experiência visual distintiva do aspecto. A imagem não oferece, em geral, a possibilidade de duas percepções contrastantes. As chaves materiais fornecidas pela imagem-padrão,

[21] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, cit., p. 195.

sobre o que nela se vê, não são ambíguas. Pinturas e fotografias representacionais são como o caso em que vemos a figura do pato-coelho simplesmente como um pato ou como um coelho, ignorantes da "interpretação" alternativa da figura. Nesse caso, em que vemos a figura do pato-coelho como um pato ou um coelho, não vemos absolutamente o "pato" ou o "coelho" como um dos aspectos da figura. Aqui a percepção do pato ou do coelho é simplesmente a mesma da percepção imagética-padrão. As pinturas, fotografias e filmes representacionais produzem o que Wittgenstein denomina "visão de aspecto contínua", na qual, como referi, o aspecto torna-se uma propriedade da imagem que esta nos compele a ver. Diversamente dos casos de "visão imaginante", nenhuma atividade distintiva da imaginação é usualmente requerida para que possamos reconhecer do que é a pintura ou fotografia. Dadas as afinidades que a visão de aspecto contínuo ou da representação imagética mantém com a visão em geral, é somente a adesão preconceituosa a uma teoria equivocada da percepção que impede os teóricos visuais de admitir que ver o que é afigurado em uma imagem é uma forma de visão, e não meramente uma forma de "visão imaginante". Pois somente a teoria causal da percepção nos leva a insistir na idéia de que o que de fato vemos ao olhar uma imagem é apenas uma imagem bidimensional, e não o que é afigurado pela imagem. [22]

VI

Alguns teóricos visuais concordam em que a explicação da atividade de ver imagens pode ser feita ao largo da tese da "visão imaginante", argumentando que essa atividade pode ser explicada por meio da idéia de que, quando vemos imagens, empregamos habilidades para identificar e reconhecer o que nelas é afigurado. O exercício de habilidades de reconhecimento não exige que, de fato, vejamos aquilo que reconhecemos, mas simplesmente que nos seja oferecido um número suficiente de chaves visuais para corretamente identificá-lo. Podemos ter que as representações imagéticas fornecem essas

[22] Minhas próprias idéias a respeito de Wittgenstein e da visão de aspecto são em parte inspiradas pela imaginativa e sugestiva exploração das observações de Wittgenstein por Malcolm Turvey, em "Seeing Theory: on Perception and Emotional Response in Current Film Theory", em Allen & Smith (orgs.), *Film Theory and Philosophy* (Oxford: Clarendon Press, 1997), pp. 441-453.

chaves, sem que seja preciso postular que vemos, ou imaginamos ver, o que elas afiguram. Noël Carroll investe contra a tese da "visão imaginante" por lhe parecer desnecessária para postular a atividade de "imaginar ver" no caso de pelo menos uma espécie de "afigurações":* as afigurações não-ficcionais. O que existe em comum na visão de afigurações não-ficcionais e ficcionais é simplesmente o fato de que as reconhecemos olhando, e não, por exemplo, lendo: "O reconhecimento – escreve Carroll – sem o processo adicional da visão imaginante é fundamental para a análise da representação que afigura".[23]

Gregory Currie elaborou uma versão detalhada da tese do reconhecimento. Currie, como Carroll, parte do pressuposto "de que as imagens cinematográficas, tal como as pinturas, são representações; que percebemos representações de coisas quando vemos fotografias".[24] Mas este, obviamente, é apenas um ponto de partida para uma análise do que vemos ao olhar uma imagem, pois podemos facilmente imaginar um caso em que vemos uma imagem sem sermos capazes de identificar do que ela é: nossos óculos estão embaçados, ou a sala está escura, e vemos uma forma retangular na parede, sem sermos capazes de ver que é a imagem de uma natureza-morta. Para Currie, a diferença entre ver uma imagem e ver o que nela é afigurado consiste justamente em reconhecer do que é a imagem. A aparente vantagem do conceito de reconhecimento é que ele nos permite dar conta do que existe em comum entre ver um objeto e ver uma imagem do objeto, de uma forma coerente com a teoria causal da percepção. Quando vemos um cavalo, vê-lo envolve o reconhecimento de que o que vemos é um cavalo; quando vemos a imagem de um cavalo, reconhecemos, ao olhá-la, que o que nela está afigurado é um cavalo. O que existe em comum entre ver um cavalo e ver a imagem de um cavalo é que ambas as atividades requerem habilidades de reconhecer um cavalo, mas num caso vemos um cavalo e noutro vemos apenas a imagem de um cavalo. Mas por que, ao reconhecermos que a imagem que olhamos é a imagem de um cavalo, não vemos um cavalo?

A especificidade da versão de Currie de como recorremos a nossas habilidades de reconhecimento de objetos, quando olhamos para imagens, consiste

---

* *Depictions* no original. Seguimos a tradução da raiz *depict* por "afigurar", utilizada em outros textos da coletânea. O texto refere-se aqui a imagens que afiguram (N. do O.).

[23] Noël Carroll, "Critical Study: Kendall L. Walton, Mimesis as Make-Believe", em *Philosophical Quarterly*, 45 (178), 1995, p. 97.

[24] Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, cit., p. 78.

em um aperfeiçoamento de uma teoria da cognição imagética proposta por Flint Schier.[25] Com base em Dennett, Fodor e outros, Currie argumenta que o cérebro é organizado em uma série de subsistemas, relativamente autônomos, que operam hierarquicamente, do complexo para o primitivo. Os subsistemas primitivos do cérebro entram em ação para classificar o "input visual" como sendo o próprio objeto, independentemente de estarmos vendo a afiguração do objeto ou o próprio objeto. Os subsistemas mais complexos agem então a fim de corrigir esse diagnóstico, caso esteja equivocado, permitindo-nos assim reconhecer o objeto afigurado como um objeto afigurado, ou, se o que vemos é de fato o objeto, para confirmar o diagnóstico. Currie admite que sua compreensão do reconhecimento de imagens constitui uma espécie de ilusionismo a respeito das imagens, "mas é um ilusionismo que podemos tolerar. Ele permite, justamente, que a pessoa que está olhando reconheça uma imagem como a representação de um cavalo sem supor que esteja, de fato, vendo um cavalo".[26]

Mas trata-se mesmo de uma teoria ilusionista, e podemos realmente tolerá-la? Currie provavelmente não deseja sustentar que o subsistema primitivo do cérebro de fato vê o " input visual", logo a "ilusão" aqui não é exatamente uma ilusão. Além disso, não parece nem um pouco apropriado, nesse contexto, falar em reconhecimento ou ilusão, pois o insucesso envolvido é muito mais como o de um robô ao qual falta a capacidade de discriminação entre certos inputs sensoriais, do que propriamente a resposta de um ser humano. Um robô seria capaz de manifestar o choque do reconhecimento e ter consciência de seu erro, mesmo sem saber como corrigi-lo? Logo, por que Currie personifica as partes do cérebro como homúnculos que vêem e que se confundem com o que vêem? Isso se deve, creio eu, à sua percepção da necessidade de explicar o que *vemos* ao reconhecermos o que é afigurado na imagem, e de, simultaneamente, conservar o pressuposto de que o que vemos deve poder ser especificado em termos das propriedades físicas do objeto físico em nosso campo visual. Já que não vemos, nesse sentido, o objeto afigurado quando olhamos uma imagem sua, o único modo de explicar como vemos o que é afigurado é a teoria ilusionista. Mas a teoria ilusionista é insustentável como uma teoria da visão consciente de imagens, e por isso ela é dissimulada nos subsistemas do cérebro, no incons-

[25] Ver Flint Schier, *Deeper into Pictures* (Nova York: Cambridge University Press, 1986), pp. 188-195.
[26] Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, cit., p. 86.

ciente cognitivo, por assim dizer, de onde se espera que ela não saia para nos perturbar. Porém, a tese ilusionista não pode ser aí ocultada sem que isso importe em confusão conceitual.[27] E, se extrairmos da formulação de Currie sua problemática argumentação sobre homúnculos cerebrais operando a visão e se confundindo, seguiremos carentes de uma explicação de como a visão se insere em nosso reconhecimento do objeto afigurado.

Faz sentido falar no reconhecimento de alguma coisa através da visão, de modo que não esteja implicado que estamos olhando a coisa que reconhecemos? A formulação de Carroll, antes citada, certamente apresenta essa implicação. Ele sugere sermos capazes de reconhecer – lendo ou olhando – de um modo tal que o conceito de reconhecer é apartado do de ver o que reconhecemos. No entanto, como argumenta Kendall Walton, o conceito de reconhecimento é aqui apartado da idéia de ver o que reconhecemos tão-somente em razão de uma concepção equivocada da distinção entre ler sobre alguma coisa e ver a sua imagem.[28] Carroll afirma que, quando olhamos imagens, reconhecemos através do olhar e não da leitura, mas, quando lemos, é apenas através do olhar que reconhecemos as palavras sobre a página; logo, Carroll falha em articular coerentemente o que existe de singular em olhar imagens. Currie explica a diferença entre a nossa experiência escrita e visual das ficções nos seguintes termos: as ficções visuais, diversamente das escritas, envolvem a "imaginação perceptiva"; por exemplo, "vejo na tela um homem com uma faca, e imagino que ele é um assassino". Porém, quando Currie escreve "vejo na tela um homem com uma faca", o que ele pretende dizer é que as habilidades para reconhecer o homem com a faca são ativadas pela imagem. Tendo em vista que a tese do reconhecimento nos deixa aquém de uma distinção entre ver alguma coisa e ler a seu respeito, a tese da "imaginação perceptiva", que pressupõe o desenvolvimento anterior de nossas habilidades de reconhecimento (o que nós reconhecemos detona nossa imaginação), é incapaz de restituir a distinção que foi eliminada.[29] Ao olharmos uma imagem – seja

[27] Sobre a "aplicação indiscriminada de predicados humanos a objetos insuficientemente humanos", ver Anthony Kenny, "The Homunculus Fallacy", em John Hyman (org.), *Investigating Psychology* (Nova York: Routledge, 1991), pp. 155-165.

[28] Ver as observações de Kendall Walton em "On Pictures and Photographs: Objections Answered" em Richard Alle & Murray Smith (orgs.), *Film Theory and Philosoph*, cit., pp. 65-66 [ver "Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções", no volume II desta coletânea].

[29] Em "Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções", no volume II desta coletânea, Walton oferece outras boas razões para pensarmos que a tese de Currie da "imaginação perceptiva" deva ser rejeitada.

uma pintura, uma fotografia, um filme –, reconhecemos do que ela é porque vemos o que afigura.

VII

Abordei o que são, supostamente, as quatro principais teses que os teóricos de cinema e os filósofos têm proposto para explicar o que vemos ao olhar uma imagem cinematográfica: as teorias ilusionistas, a teoria da transparência, a tese da visão imaginante e a tese do reconhecimento. Sugeri que, individualmente, todas elas apresentam deficiências, mas que o seu problema subjacente é o pressuposto que compartilham: a teoria causal da percepção. Em sua exigência de que separemos nossos relatos perceptivos em um componente mental e outro físico, a teoria causal da percepção impõe uma camisa-de-força conceitual sobre a nossa compreensão do que é que vemos em uma imagem: o que vemos ao olhar algo deve ser especificável em termos do arranjo de um objeto físico que produz, sobre nós, uma sensação visual. Isso distorce profundamente a nossa compreensão sobre o que vemos ao ver representações visuais, porque implica que, quando olhamos imagens, o que de fato vemos é uma pintura, uma fotografia ou um filme e não o que eles afiguram. Cada uma das explicações examinadas sobre o que é ver uma imagem cinematográfica conforma-se à camisa-de-força da teoria causal da percepção, seja produzindo a teorização de que vemos uma ilusão das coisas ou as próprias coisas, seja negando absolutamente que de fato vemos o que é afigurado.

O *insight* oferecido pela teoria ilusionista é que consideremos com seriedade a idéia de que de fato vemos o objeto afigurado quando vemos uma imagem cinematográfica. No entanto, esse *insight* é distorcido ao ser elaborado como a afirmação de que temos uma experiência visual idêntica àquela que ocorre quando efetivamente vemos um objeto que não é uma afiguração. Walton está correto em reconhecer que há diferenças no modo como vemos pinturas e imagens cinematográficas. No entanto, a tese da transparência explica inadequadamente o caráter distintivo da representação cinematográfica, ao argumentar que, na fotografia e no cinema, vemos a própria coisa através da representação cinematográfica. Como uma explicação geral da visão de imagens, a tese da "visão imaginante" reconhece que ver imagens é mais do

que simplesmente identificar do que elas são. Constrói, no entanto, incorretamente (como atividade mental adicionada à atividade de olhar) o que seja ver o objeto que a imagem afigura. Nesse sentido, olhar para aquilo do que a imagem é imagem não requer atividade além daquela de simplesmente olhar. Finalmente, a tese do reconhecimento ou é incapaz de oferecer uma explicação sobre a base visual do reconhecimento pictórico (Carroll), ou a oferece apenas por meio de uma teoria ilusionista (Currie).

Mas será que alguma dessas teorias, ou uma teoria como essas, está correta? Não será apenas uma superstição dizer que somos capazes de ver o que é afigurado em uma imagem? Seria supersticioso argumentar que, quando olhamos o que uma imagem afigura, torna-se presente para nós algo que está ausente ou inexistente. Porém, é certo que isso não acontece quando vemos o que é afigurado em uma imagem, pois, ao olharmos o que é afigurado, não deixamos por isso de ver uma afiguração. Mas, então, como posso alegar que vemos o que é afigurado em uma imagem? É porque, como aponta Wittgenstein, o verbo "ver" tem muitos usos, e apenas um deles é contemplado em relatos sobre o arranjo de coisas no espaço, e falamos em ver o que é afigurado em pinturas, fotografias e filmes porque reagimos a essas coisas, da mesma forma espontânea que reagimos às próprias coisas. Como escreve Hyman:

> [...] ao olharmos uma pintura, a resposta natural à pergunta "O que você está vendo?" é a descrição da cena afigurada, e não a descrição da disposição dos pigmentos. Isso não ocorre simplesmente porque aprendemos a supor que é sobre isso que nos estão perguntando. Somos capazes de ver o que é afigurado; mas em geral é mais difícil, e na verdade pode ser bastante difícil, ver como são dispostos os pigmentos.[30]

As fotografias, como as pinturas, têm uma superfície, mas os elementos da fotografia não são constituídos por marcas inscritas sobre essa superfície. A superfície de uma fotografia registra ou grava o que ela afigura. Além disso, a imagem projetada não tem outra superfície que a da tela sobre a qual a projetamos. Características da superfície da fotografia, como a granulação, podem atingir nossa percepção, mas não são constitutivas daquilo que a fotografia

[30] John Hyman, *The Imitation of Nature*, cit., pp. 42-43.

afigura. A diferença de relação entre a superfície e a imagem numa pintura ou desenho, comparados com uma fotografia ou filme, sugere que podemos reutilizar o argumento da transparência de Walton, desde que ele seja despojado da afirmação de que o que vemos ao olhar uma fotografia ou uma imagem cinematográfica é o próprio objeto. Uma fotografia é transparente porque, embora possua uma superfície, em geral não é constituída pelas marcas inscritas sobre a superfície. A imagem em movimento projetada é transparente pois falta-lhe uma superfície além daquela da tela sobre a qual é projetada. As pinturas, em contraste, tendem a ser destituídas de transparência, embora as que imitam fotografias pareçam transparentes. Essa interpretação da transparência tem a peculiar desvantagem de sua indiferença ao fato de uma fotografia ser mecânica ou digitalmente produzida, ou de uma imagem cinematográfica ser ou não uma animação. Ou seja, uma fotografia ou um filme permanecem transparentes, independentemente de sua origem causal estar no registro da luz refletida de um objeto.

CAPÍTULO 2

Pós-estruturalismo

O acinema *

Jean-François Lyotard[1]

O niilismo dos movimentos preestabelecidos

O cinematógrafo é a inscrição do movimento. Nele se escreve com movimentos. Movimentos de todos os tipos, por exemplo: no plano, os dos atores e dos objetos móveis, das luzes, das cores, do enquadramento, do foco; na seqüência, todos esses movimentos, e, ainda mais, os *raccords* ** (da montagem); no filme, a decupagem em si. E acima de tudo, ou por meio de todos esses movimentos, aquele do som e das palavras, que a eles se combina.

Existe então uma multidão (todavia numerável) de elementos em movimento, uma multidão de móveis, possíveis candidatos à inscrição na película. A aprendizagem das profissões cinematográficas deve ensinar a eliminar, durante a produção de um filme, um número importante desses movimentos possíveis. Parece que a constituição da imagem da seqüência e do filme tem de suportar o custo dessas exclusões.

Daí, duas perguntas verdadeiramente ingênuas em relação ao discurso dos cinecríticos atuais: quais são esses movimentos e móveis? Por que se torna necessário selecioná-los?

Não selecionando nenhum movimento, aceita-se o fortuito, o sujo, o turvo, o mal acertado, o equívoco, o que não foi bem escondido, o cambaio, o

---

* Título original "L'acinéma", em Dominique Noguez (org.), *Cinéma: théorie, lectures* (Paris: Klincksieck, 1973), pp. 357-369. Tradução de Eric Roland Rene Heneault.

[1] Estas reflexões não seriam possíveis sem o trabalho prático e teórico desenvolvido por vários anos por e com Dominique Avron, Claudine Eizykman e Guy Fihman na e fora da equipe de pesquisa I, da VII Universidade de Vincennes.

** Optamos por manter o termo *raccord* no original. Designa um corte radical na imagem em movimento, delimitando um plano, geralmente através de procedimentos que ocultam esse corte e determinam para o espectador a ilusão de continuidade espaço-temporal. O termo "falso raccord" designa procedimentos estilísticos que reforçam a percepção da ruptura na continuidade (N. do O.).

mal filmado... Por exemplo, você está trabalhando com um plano de uma câmera de vídeo, digamos uma cabeleira soberba, estilo Saint John Perse. Visionando-o, constata que houve uma sacudidela brusca: perfis de ilhas incongruentes, cortes de penhascos, mangues que saltam aos olhos, incomodam, intercalam no seu plano uma cena de outro lugar, que não representa nenhuma referência, que não tem vínculo com a lógica de seu plano, que não tem valor nem como inserção, já que não será reutilizada, repetida: uma cena insolúvel. Portanto, terá de ser apagada.

Não reivindicamos um cinema bruto, como Dubuffet reivindica uma arte bruta. Não fazemos parte de uma associação para a salvação dos copiões e para a reabilitação das cenas cortadas. Ainda que... Observamos que, se a sacudidela brusca está sendo eliminada, é por causa de sua inconveniência, para proteger, ao mesmo tempo, uma ordem do conjunto (do plano e/ou da seqüência e/ou do filme), e para coibir a intensidade que veicula. E a ordem do conjunto não tem outra razão senão a função do cinema: que haja ordem nos movimentos, que os movimentos se executem em ordem, que criem ordem. Concebemos e praticamos o fato de escrever em movimentos, de cinematografar, como uma organização incessante dos movimentos: regras da representação para a localização espacial, aquelas da narração para a instanciação da linguagem, as da forma "música de filme" para o tempo sonoro. A chamada impressão de realidade é uma verdadeira opressão de ordens.

Essa opressão consiste na aplicação do niilismo aos movimentos. Nenhum movimento, seja qual for o campo a que pertença, está sendo entregue ao olho/ouvido do espectador somente pelo que é: uma simples *diferença estéril* em um campo visual/sonoro; ao contrário, qualquer movimento proposto *remete* a outra coisa, se inscreve no saldo credor ou devedor do livro comercial que é o filme, *vale* porque *rende* outra coisa, porque é afinal uma renda potencial e rentável. Portanto, o único movimento verdadeiro com o qual se escreve o cinema é o do valor. A lei do valor (em economia chamada de política) enuncia que o *objeto*, o movimento no nosso caso, vale enquanto seja intercambiável, em quantidades de uma unidade definível, por outros objetos ou por essas quantidades. Então, é necessário efetivamente que o objeto se mova para que valha: que processe outros objetos ("produção" no sentido estrito), e que desapareça, com a condição de *ainda dar lugar a outros objetos* (consumo). Um processo como esse não é estéril, é produtivo, constitui a produção no sentido amplo.

A pirotecnia

Devemos distingui-lo do movimento estéril. Uma vez acendido, um fósforo se consome. Se, com esse fósforo, você acender o gás para esquentar a água do café que deve tomar antes de ir ao trabalho, a consumição não é estéril, mas é um movimento que pertence ao circuito do capital: mercadoria-fósforo → mercadoria-força de trabalho → dinheiro-salário → mercadoria-fósforo. Porém, quando a criança esfrega a ponta vermelha do fósforo à toa, é porque gosta do movimento, das cores que mudam, das luzes que alcançam o acme de seu brilho, da morte do pedacinho de madeira, do sibilo. Ela gosta então das diferenças estéreis, que não levam a nada, quer dizer, que não são igualizáveis e compensáveis, das perdas, o que o físico chamaria degradação de energia.

O gozo, na medida em que leva à perversão e não somente à propagação, se nota por meio dessa esterilidade. No final de *Para além do princípio de prazer*, Freud apresenta o gozo como sendo o exemplo da combinação da pulsão de vida (Eros) e das pulsões de morte. Mas ele pensa no gozo obtido por meio da genitalidade "normal": como qualquer gozo, inclusive aquele que dá ocasião à estase histérica ou ao roteiro perverso, o gozo normal inclui o componente letal, mas o esconde em um movimento de retorno, que é o da genitalidade. Se for normal, a sexualidade genital dá lugar ao parto, e a criança é o retorno de seu movimento. Porém, o movimento de gozo, em si, desintegrado do movimento de propagação da espécie, seria – genital ou não, sexual ou não – aquele que, ultrapassando o ponto de não-retorno, derrama as forças libidinais fora do conjunto e à custa do conjunto (à custa dos destroços e da desintegração do conjunto).

Ao queimar o fósforo, a criança gosta desse desvio (palavra cara a Klossowski) dispendioso da energia. Pelo seu próprio movimento, ela produz um simulacro do gozo em seu componente dito de morte. Então, se for um artista, é certamente porque produz um simulacro, mas esse simulacro não é um objeto valioso que valha para um outro objeto, com o qual se comporia, se compensaria e se fecharia em um conjunto regulado por algumas leis de constituição (em uma estrutura de grupo, por exemplo). Ao contrário, é importante que toda força erótica investida no simulacro seja promovida, desenvolvida e queimada em vão. Assim, Adorno dizia que a única arte maior é aquela dos pirotécnicos: a pirotecnia simularia perfeitamente a consumição

estéril das energias do gozo. Joyce credita esse privilégio na sua seqüência na praia (*Ulisses*). Um simulacro, no sentido klossowskiano, tampouco deve ser concebido em primeiro lugar na categoria da representação, como sendo um representante simulando o gozo, mas em uma problemática cinésica, como o produto paradoxal da desordem das pulsões, como o composto das decomposições.

A partir daí começa a discussão sobre o cinema e a arte representativa-narrativa em geral. Porque essas duas direções se abrem para conceber (e produzir) um objeto, em particular cinematográfico, conforme a exigência pirotécnica. Essas duas correntes, aparentemente contrárias, parecem ser aquelas que atraem o que há de intenso hoje na pintura. É possível que operem também nas formas realmente ativas do cinema experimental e *underground*.

Esses dois pólos são a imobilidade e o excesso de movimentos. A se deixar levar para esses antípodas, o cinema cessa de ser insensivelmente uma força da ordem: ele passa a produzir verdadeiros, quer dizer vãos, simulacros, intensidades gozosas, em vez de objetos consumíveis-produtivos.

O movimento de lucro-retorno*

Em primeiro lugar, voltemos um pouco. O que é que esses movimentos de lucro ou esses movimentos que retornam têm a ver com a forma representativa e narrativa no cinema de grande distribuição? Sublinhemos o quanto é miserável responder a essa pergunta em termos de simples função superestrutural de uma indústria, o cinema, cujos produtos, os filmes, deveriam agir sobre a consciência do público para adormecê-lo por meio de infiltrações ideológicas. Se a encenação é uma ordenação de movimentos, não é porque se trata de propaganda (em benefício da burguesia, dirão alguns, e da burocracia, acrescentarão outros), mas porque se trata de propagação. Assim como a libido deve renunciar a seus excessos perversos para propagar a espécie na genitalidade normal, e deixa se constituir "o corpo sexuado" para essa única finalidade, o filme que o artista produz na indústria capitalista (e toda indústria atualmente conhecida é assim) – e que resulta, como dissemos, na

* O termo *revenu* possui, em francês, a conotação dupla de retorno físico do mesmo movimento e renda/lucro. Lyotard, nesse trecho, explora a ambigüidade da palavra. Optamos pelo termo composto lucro-retorno quanto referente a esse leque semântico (N. do O.).

eliminação dos movimentos aberrantes, das despesas vãs, das diferenças de pura consumição – é composto como um corpo unificado e propagador, um conjunto unificado e fértil que transmitirá o que veicula em vez de perdê-lo. A narrativa acaba por aferrolhar a síntese dos movimentos na ordem dos tempos, a representação perspectivista na ordem dos espaços.

Ora, em que podem consistir tais ferrolhos, se não for para dispor a matéria cinematográfica segundo a figura do lucro-retorno? Não estamos falando unicamente da exigência de rentabilidade imposta pelo produtor ao artista, mas da exigência de forma que o artista impõe à matéria. Qualquer forma considerada válida implica a volta do mesmo, o assentamento do diverso sobre a unidade idêntica. Pode ser, na pintura, uma *rima* plástica ou um *equilíbrio* de cores; na música, a resolução de uma *dissonância* no acorde *dominante;* na arquitetura, uma *proporção*. A repetição, princípio não somente da métrica, mas também da rítmica, se tomada no sentido estrito da repetição do mesmo (da mesma cor, linha, do mesmo ângulo, do mesmo acorde ou salto), é o ato de Eros-e-Apolo disciplinando os movimentos e circunscrevendo-os nos limites de tolerância, característicos do sistema ou do conjunto determinado.

Houve muita confusão a seu respeito quando se acreditou descobrir, nisso, depois de Freud, o próprio movimento pulsional. Porque Freud, ainda em *Jenseits...*, evita dissociar a repetição do mesmo, que assinala o regime das pulsões de vida, e a repetição do outro, que somente pode ser o outro da repetição primeiramente nomeada, própria às pulsões de morte: como se encontram fora do regime determinável pelo corpo ou conjunto ao qual dizem respeito, não é possível discernir nelas *o que* volta, quando volta com elas a intensidade de extremo gozo e perigo que carregam. A ponto de ser necessário se perguntar se se trata mesmo de repetição ou se, ao contrário, não vem a cada vez uma outra coisa, e se o *eterno retorno* dessas explosões estéreis de gasto libidinal não deveria ser concebido em um outro espaço-tempo, que não fosse o da repetição do mesmo, como co-presença impossível de compor. Com certeza, encontra-se aqui a insuficiência *do pensamento*, que passa necessariamente pelo mesmo, que é o conceito.

Em geral, os movimentos do cinema são os do retorno, quer dizer, da repetição do mesmo e de sua propagação. O roteiro, que é uma intriga com desfecho, representa, na ordem dos afetos relativos aos "significados" (tanto denotados quanto conotados, como diria Metz), a mesma resolução que uma dissonância para a forma sonata na música. Nessa consideração, qualquer fi-

nal é bom, por ser o final, mesmo que seja um crime, porque este também constitui a resolução de uma dissonância. No registro dos afetos vinculados aos "significantes" cinematográficos e fílmicos, você encontrará, aplicada a todos esses campos (foco, enquadramento, *raccord*, luz, revelação, etc.), a mesma regra de reabsorção do diverso na unidade, a lei do retorno do mesmo por meio de uma semelhança de alteridade que é de fato apenas desvio.

A instância da identificação

Como dissemos, essa regra, onde quer que se aplique, opera principalmente na forma de exclusões e apagamentos. Exclusões de certos movimentos de que os profissionais não têm consciência, apagamentos que, ao contrário, eles não deveriam ignorar, já que compõem boa parte da atividade cinematográfica. Ora, esses apagamentos e exclusões constituem as próprias operações da *mise-en-scène*.* Quando o operador e o diretor eliminam, por exemplo, antes da tomada e/ou depois dela, os reflexos, eles condenam a imagem no filme à tarefa sagrada de se tornar identificável para o olho, e exigem então deste que fixe esse objeto ou conjunto de objetos como sendo o dublê de uma situação que desde então é supostamente real. A imagem é representativa porque é reconhecível, dirige-se à *memória* do olho, a referências fixadas de identificação, conhecidas por serem "bem conhecidas", estabelecidas. Essas referências são a identidade que mede o retorno e o lucro dos movimentos. Formam a instância (ou o grupo de instâncias) à qual se suspendem todos os movimentos, e graças à qual eles tomam necessariamente a forma de ciclos. Assim, todos os afastamentos, as perturbações, os saltos, as perdas e desregulamentações podem acontecer. Eles não são mais verdadeiros desvios, derivas completas, são apenas, afinal, desvios beneficiários. É nesse ponto preciso do retorno à finalidade da identificação que a forma cinematográfica, entendida como a síntese de bons movimentos, se articula na organização cíclica do capital.

Um exemplo entre mil: em *Joe, das drogas à morte* [Joe, John Avildsen, 1970] – filme inteiramente construído sobre a impressão de realidade –, o movi-

* O termo *mise-en-scène* designa o campo de atividades do diretor/autor de cinema na tomada da imagem, geralmente traduzido por "direção". Mantivemos o termo no original para podermos opô-lo a *mise-hors-scène*, neologismo criado por Lyotard para designar o campo da dissonância na imagem (N. do O.).

mento é alterado duas vezes: a primeira vez quando o pai espanca o rapaz *hippie* com o qual sua filha vive; a segunda vez quando, "limpando" com o fuzil uma comunidade *hippie*, ele mata sua filha sem saber. Essa última seqüência se imobiliza em um primeiro plano do rosto e do busto da jovem, atingida em pleno movimento. No primeiro crime, no limite da percepção, distinguem-se apenas os punhos, que espancam repetidamente um rosto sem defesa, que logo entra em coma. Esses dois efeitos, um de imobilização, o outro de excesso de mobilidade, foram obtidos infringindo-se as regras de representação, que exigem que o movimento real, impresso em 24 imagens/segundo no filme, seja restituído, na projeção, à mesma velocidade. Poderíamos esperar que houvesse uma forte carga de afeto, na medida em que essa perversão, para mais ou para menos, do ritmo realista, responde à do ritmo orgânico na grande emoção. E de fato ela se produz, mas para o benefício da totalidade fílmica, e, afinal de contas, da ordem: porque essas duas arritmias se produzem não de maneira aberrante, mas nos pontos culminantes da tragédia do incesto impossível pai/filha que subtende o roteiro. Ainda que elas possam incomodar a ordem representativa e mesmo suprimir, durante alguns instantes, o ocultamento da película (que é sua condição), não deixam, por outro lado, de acomodar a ordem narrativa que marcam com uma bela curva melódica: o primeiro crime, em velocidade acelerada, encontrando sua resolução no segundo, imobilizado.

A memória à qual se dirigem os filmes não é *nada* em si, assim como o capital nada mais é do que instância capitalizante. A memória é uma instância, um conjunto de instâncias vazias, que não operam de maneira alguma pelo seu conteúdo; a *boa* forma, a *boa* luz, a *boa* montagem, a *boa* mixagem não são boas porque conformes à realidade perspectiva ou social, mas porque são os *operadores* cenográficos *a priori*, que, ao contrário, determinam os objetos que devem ser registrados na tela *e na "realidade"*.

A *mise-hors-scène*[*]

A *mise-en-scène* não é uma atividade "artística", mas um processo geral que atinge todos os campos de atividade, processo profundamente incons-

[*] Ver nota anterior.

ciente de separação, de exclusão e de apagamento. Em outras palavras, o trabalho da *mise-en-scène* consiste basicamente em separar a realidade de um lado e a área de jogo de outro lado (um "real" e um "desreal", o que houver na lente): dirigir quer dizer instituir esse limite, esse quadro, circunscrever a região de desresponsabilidade em um conjunto que, *ipso facto*, será colocado como responsável (que, por exemplo, chamaremos de *natureza*, ou *sociedade*, ou *última instância*), e, portanto, instituir entre uma região e outra uma relação de representação ou de dobra, que será obrigatoriamente acompanhada por uma desvalorização relativa das realidades de cenas que, então, não são mais do que representantes das realidades da realidade. Por sua vez, e de maneira indissociável, para que a função de representação possa ser garantida, o trabalho que consiste em encenar também deve ser não somente, como acabamos de dizer, um trabalho que encena, mas um trabalho que unifica *todos* os movimentos, *por todas as partes* do limite do quadro, que impõe aqui e ali, na "realidade" como no real, as *mesmas normas*, que dinamiza igualmente todas as impulsões, e que, conseqüentemente, não exclui nem apaga *seja fora de cena* (*hors scène*) ou em cena (*en scène*). As marcas que a *mise-en-scène* impõe ao objeto fílmico são necessariamente impostas também a qualquer objeto fora do filme. Ela desune então, primeiramente no *eixo da representação*, graças ao limite do teatral, uma realidade e seu duplo, disjunção que constitui um refluxo evidente; mas, além disso, ela elimina, para além dessa disjunção representativa, em uma ordem "pré-teatral", econômica, *qualquer movimento impulsor, seja desreal ou da realidade, que não se preste à reduplicação*, que escape à identificação, ao reconhecimento e à fixação mnemônicos. Independentemente de qualquer "conteúdo", tão "violento" quanto possa parecer, a encenação, considerada sob o aspecto dessa função primordial de exclusão, estendida tanto para "fora" como para dentro da área cinematográfica, age, portanto, sempre como um fator de *normalização libidinal*. Podemos ver que essa normalização consiste na exclusão de tudo que, em cena, não pode ser aplicado ao corpo do filme e, fora de cena, ao corpo social.

O *filme*, essa estranha formação considerada normal, não é mais normal do que a *sociedade* ou o *organismo*. Seus objetos, que não são objetos, resultam todos da imposição e da esperança em uma totalidade efetuada, supondo-se que realizem a tarefa, razoável por excelência, que consiste na subordinação de todos os movimentos pulsativos parciais, divergentes e estéreis à unidade do corpo orgânico. O filme é o corpo orgânico dos movimentos cinematográ-

ficos. É a *ekklesia* das imagens, assim como o corpo político é a dos órgãos sociais parciais. Por esse motivo, a encenação, técnica de exclusões e apagamentos, que é atividade política por excelência, e esta, que é por excelência encenação, são a religião da irreligião moderna, o eclesiástico da laicidade. O problema central não é a disposição representativa e a questão, a ela vinculada, de saber o que representar e como, de definir uma boa ou verdadeira representação, mas a exclusão ou a privação de tudo o que for julgado irrepresentável, por não ser recorrente.

Assim, o filme age como o espelho ortopédico do qual Lacan analisou, em 1949, a função constitutiva do sujeito imaginário ou objeto *a*. O fato de que ele aja na dimensão do corpo social não modifica em nada sua função. Mas o verdadeiro problema, que Lacan elude por causa de seu hegelianismo, é saber *por que* as pulsões espalhadas sobre o corpo polimorfo *precisam* de um objeto no qual se reunir. Em uma filosofia da consciência, esta última palavra expressa suficientemente que essa exigência de unificação é dada como hipótese, ela é a própria tarefa de tal filosofia; em um "pensamento" do inconsciente, cuja forma, entre as mais aparentadas à pirotecnia, seria a forma econômica esboçada por Freud, a questão da produção da unidade, até imaginária, deve ser colocada em toda a sua opacidade. Não será mais preciso fingir compreender a constituição da unidade do sujeito a partir de sua imagem no espelho; será preciso se perguntar como e por que a *parede especular* em geral, e, portanto, a tela cinematográfica em particular, pode se tornar o lugar privilegiado do investimento libidinal, por que e como as impulsões vão estagnar na pelinha, na *película*, e, por assim dizer, opôr-se a elas como sendo o lugar de sua inscrição, e, além disso, como o suporte que a operação cinematográfica, em todos os seus aspectos, virá a apagar. Uma economia libidinal do cinema deveria literalmente construir os operadores, que, sobre o corpo social e orgânico, excluem as aberrações e canalizam as impulsões nesse dispositivo. Não há certeza de que o *narcisismo* ou o *masoquismo* sejam operadores convenientes: comportam um teor de subjetividade (na teoria do eu) que, sem dúvida, é muito alto.

O quadro vivo

Como dissemos, o acinema se situaria nos dois pólos do cinema tomado como grafia dos movimentos: a imobilização e a mobilização extremas. É ape-

nas para *o pensamento* que esses dois modos são incompatíveis. Para a economia, ao contrário, são necessariamente associados; a estupefação, o terror, a cólera, o ódio, o gozo, todas as intensidades sempre constituem deslocamentos no mesmo lugar. Seria preciso analisar o termo *emoção* como contendo um movimento* que iria até o esgotamento de si mesmo, um movimento imobilizante, uma mobilização imobilizada. As artes da representação oferecem dois exemplos simétricos dessas intensidades, um no qual a imobilidade aparece: o "quadro vivo"; outro, em que a agitação se manifesta: a abstração lírica.

Presentemente, existe na Suécia uma instituição chamada de *posering*, termo tomado emprestado da *pose* requerida pelo fotógrafo de retratos: jovens mulheres prestam serviço a casas especializadas, e, vestidas ou despidas, assumem as poses desejadas pelos clientes, enquanto o regulamento dessas casas, que não são de prostituição, proíbe-os terminantemente de tocar os modelos. Instituição que parece responder perfeitamente à fantasmática de Klossowski, que, como sabemos, dá muita importância ao quadro vivo como sendo o simulacro quase perfeito da fantasia na sua intensidade paradoxal. Todavia, é preciso perceber como o paradoxo se distribui nesse caso: a imobilização parece atingir somente o objeto erótico, enquanto o sujeito se encontraria envolvido na mais viva emoção.

Sem dúvida, não é tão simples quanto parece, e seria necessário entender o dispositivo como operador da segmentação – *nos dois corpos*, o do modelo e o do cliente – de regiões de extrema intensificação erótica para *um dos dois* (o do cliente, então, considerado intacto em sua integralidade). Tal formulação, cuja proximidade com a problemática sadiana do gozo podemos perceber, obriga-nos, no que nos diz respeito, a mencionar o seguinte: em geral, o quadro vivo tem um potencial libidinal certo porque põe em comunicação a ordem teatral com a ordem econômica, porque utiliza "pessoas totais" como regiões erógenas distintas, nas quais liga as pulsões do espectador (deve-se prestar atenção para não limitar isso ao voyeurismo). Assim, faz sentir o *preço*, altíssimo, como o explica admiravelmente Klossowski, que deve pagar o corpo orgânico, a suposta unidade do suposto sujeito, para que o gozo jorre na sua irreversível esterilidade. É o próprio preço que o cinema deveria pagar se

* O autor joga com a composição da palavra francesa *émotion* (emoção), que contém o termo *motion* (movimento) (N. do O.).

procurasse alcançar o primeiro de seus extremos, a imobilização: porque esta (que não é imobilidade) significaria que ele precisa permanentemente desfazer a síntese estabelecida que qualquer movimento cinematográfico espalha com ele, para que no lugar das boas formas razoáveis e unificantes que propõe à identificação, a imagem proporcione, por meio de sua fascinante paralisia, a mais intensa agitação. Já existem muitos filmes de pesquisa e *underground* para ilustrar essa direção de imobilização.

Seria preciso então abrir um dossiê particularmente importante: você pode perceber que na obra de Sade ou Klossowski o paradoxo da imobilização se distribui claramente no eixo representativo. O objeto, a vítima, a prostituta assume a pose, oferecendo-se assim como uma região distinta, *mas, ao mesmo tempo, deve se subtrair ou se humilhar como pessoa total.* A alusão a esta última é um fator indispensável da intensificação, já que indica o preço inestimável do desvio de pulsões que o gozo perverso processa. Portanto, é essencial que essa fantasmática seja representativa, isto é, que ofereça ao espectador instâncias de identificação, formas reconhecíveis, e, de modo geral, matéria à memória: porque é ao preço de ultrapassá-la, repetimos, e de desfigurar a ordem da propagação, que se sentirá a emoção intensa. Conseqüentemente, o suporte do simulacro – seja a sintaxe da descrição para o escritor, o filme do fotógrafo Pierre Zucca (que ilustra *La monnaie vivante*), o papel do desenhista Pierre Klossowski – não deve sofrer, ele mesmo, nenhuma perversão notável, de modo que essa perversão atinja somente o que esse suporte sustenta, atinja somente a representação da vítima: e ela o mantém, então, na insensibilidade ou na inconsciência. Daí a ativa militância de Klossowski a favor da plástica representativa e seus anátemas contra a pintura abstrata.

A abstração

Logo, o que acontece se, ao contrário, tocarmos o próprio suporte com mãos perversas? São então a película, os movimentos, as luzes, as afinações que vão se recusar a produzir a imagem reconhecível de uma vítima ou de um modelo imóvel, e assumir, no lugar do corpo fantasiado, o preço da agitação e do gasto pulsional. A película (a tela, para a pintura) se transforma em corpo fantasiado. Toda a abstração lírica da pintura cabe nesse deslocamento. Este implica a polarização não mais em direção à imobilidade do modelo, mas

em direção à mobilidade do suporte. Essa mobilidade é exatamente o oposto do movimento cinematográfico: ela remete a qualquer procedimento que desfaça as belas formas sugeridas por este último em qualquer nível, elementar ou complexo, em que esse procedimento trabalhe. Impede as sínteses de identificação e frustra as instâncias mnésicas. Assim, ela pode ir muito longe no sentido de uma *ataraxia* dos constituintes icônicos, que deve também ser entendida como uma mobilização do suporte. Porém, essa maneira de frustrar o movimento *pelo suporte* não deve ser confundida com aquela que passa pelo ataque paralisante da vítima que serve de motivo. Aqui, não somente o modelo não é mais necessário, mas a relação com o corpo do cliente-espectador está completamente deslocada.

Em que instância se situa o gozo diante de uma grande tela de Pollock ou de Rothko, ou diante de um estudo de Richter, ou de Baruchello, ou de Eggeling? Se não houver mais referência à perda do corpo unificado, se ele não aparecer mais, graças à imobilização do modelo e a seu desvio com a finalidade de descargas parciais, tanto mais *inestimável* será a disposição que o cliente-espectador poderá ter. O representado cessará de ser o objeto libidinal, e é a própria tela que tomará seu lugar em seus aspectos mais formais. A *pelinha* não é mais abolida para o benefício de tal carne, ela se oferece como essa própria carne posando. Porém, *de que corpo unificado* ela é arrancada para que o espectador goze e ela lhe pareça ter um preço inestimável? Diante dos pequenos arrepios que orlam as regiões de contato nas praias cromáticas das telas de Rothko, ou diante dos deslocamentos quase imperceptíveis dos pequenos objetos ou órgãos de Pol Bury, é ao preço de renunciar à totalidade de seu corpo, e à síntese dos movimentos que o fazem existir, que *o corpo do próprio espectador* pode ter prazer: esses objetos exigem a paralisia não mais do objeto-modelo, mas do "sujeito"-cliente, a decomposição de seu organismo, a restrição das vias de passagem e de descarga libidinais a pequenas regiões parciais (olhos-córtex), a neutralização do corpo quase por inteiro em tal tensão, bloqueando qualquer evasão das pulsões em direção a outras vias que não as necessárias à detecção das mínimas diferenças em relação ao objeto. A mesma coisa se dá também em outras modalidades, como o efeito dos excessos de movimento de Pollock na pintura ou de Thompson (trabalho sobre a objetiva) no cinema. O cinema abstrato, assim como a pintura abstrata, opacificando o suporte, revira o dispositivo e torna o cliente a vítima. Isso ocorre, embora de maneira diferente, nos deslocamentos quase insensíveis no teatro Nô.

A questão, que deveria ser considerada crucial para nossa época, já que se trata da *mise-en-scène* e, portanto, da *mise-en-société* (*hors scène*), é a seguinte: é necessário que a vítima esteja em cena para que o gozo seja intenso? Se a vítima for o cliente, se na cena houver somente a película, a tela, o suporte, perderemos com esse dispositivo a intensidade da descarga estéril? E, se for verdade, precisamos então renunciar à idéia de acabar com a ilusão não somente cinematográfica, mas também social e política? Mas se trata mesmo de uma ilusão? Não é o fato de vê-la como tal que é uma ilusão? É necessário que a volta das intensidades extremas seja instanciada pelo menos nessa permanência vazia, nesse fantasma de corpo orgânico ou de sujeito, que é o *nome próprio* (ao mesmo tempo que ele não saberia nisso se sedentarizar)? E essa instanciação, este amor, em que difere da ancoragem no nada que faz o capital?

Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze*

Raymond Bellour

1

É difícil definir em *Cinema 1: a imagem-movimento* e *Cinema 2: a imagem-tempo*** a primeira coisa que impressiona. É que se trata de um livro singular, único na obra de Deleuze. Apesar de esse tipo de divisão ser de pouco valor, encontramos na obra de Deleuze livros que podem ser definidos como de filosofia geral – *Diferença e repetição* ou *Lógica do sentido* –,*** e monografias sobre tal autor, filósofo ou não, inclusive autores maiores, como, por exemplo, Nietzsche, Proust e Espinosa (*A dobra: Leibniz e o barroco*****) situa-se entre os dois: reflexões sobre Leibniz e filosofia do barroco; do mesmo modo, o ensaio sobre Bacon, *Francis Bacon: logique de la sensation*).****** Mas jamais Deleuze havia, sozinho ou com Félix Guattari, concebido um livro sobre uma arte, um domínio, aqui chamado cinema. O domínio poderia também se chamar literatura ou pintura, é uma idéia que pode ocorrer: dois anos antes de *Cinema 1: a imagem-movimento*, Bacon prepara tal gesto para a pintura; *Crítica e clínica*,******* mais tarde, tocará a literatura, mas por fragmentos monográficos, e misturados

---

* Texto publicado nos *Cadernos de Subjetividade*, número especial dedicado a Gilles Deleuze, junho de 1996, pp. 141-163. Escrito a partir de comunicação apresentada pelo autor na abertura do Colóquio Filmológico Internacional Gilles Deleuze e o Cinema, realizado em outubro de 1995, em Weimar, na Alemanha; o texto foi dedicado a Félix Guattari. Tradução de Lúcia Wataghin. A versão aqui publicada foi revista e modificada pelo autor.

** Gilles Deleuze, *Cinema 1: a imagem-movimento* (São Paulo: Brasiliense, 1985), e *Cinema 2: a imagem-tempo* (São Paulo: Brasiliense, 1990). Quando mencionados em conjunto esses livros são designados no texto como "*Cinema 1 e 2*". Na edição original francesa: *Cinéma 1: l'image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983), e *Cinéma 2: l'image-temps* (Paris: Minuit, 1985) (N. do O.).

*** Gilles Deleuze, *Diferença e repetição* (Rio de Janeiro: Graal, 1988), e *Lógica do sentido* (São Paulo: Perspectiva, 1982) (N. do O.).

**** Gilles Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco* (Campinas: Papirus, 1991) (N. do O.).

***** Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation*, 2 vols. (Paris: Ed. de la Différence, 1981) (N. do O.).

****** Gilles Deleuze, *Crítica e clínica* (São Paulo: Editora 34, 1997) (N. do O.)

com a filosofia. Não é, portanto, sem alguma boa razão que o domínio que é tratado de uma vez só, em seu conjunto, se chame cinema.

Aparece assim esse livro único, portador de um gesto único: Deleuze se decide um belo dia, após ter visto muitos filmes em sua vida de filósofo, a encarar o cinema, quase um século de cinema, para tentar dizer alguma coisa, não simplesmente porque ele também tem, como outros, idéias sobre o cinema, mas para recuperar, à sua maneira, o campo do cinema. Isso supõe um esforço extraordinário e muito particular, que envolve a questão de uma relação entre filosofia e cinema a partir de um ângulo vivo. Por um lado, há a filosofia, muitas vezes definida por Deleuze como uma invenção de conceitos. Por outro, trata-se de pensar o cinema, na medida em que o cinema já pensa, e não somente graças à reflexividade da qual ele deu tantas provas, mas porque, como todas as artes, o próprio cinema pensa através dos filmes dos grandes cineastas. Deleuze o precisou na conferência feita na Femis ("O que é o ato da criação"), publicada parcialmente com o título "Avoir une idée en cinéma" [Ter uma idéia em cinema]; significativamente, ele enfrenta, talvez pela primeira vez com tanta clareza, a tripartição filosofia-ciência-arte, desenvolvida mais tarde em *O que é a filosofia?*.* A filosofia é assim a atividade que consiste em criar conceitos; como a ciência é a que cria funções; a pintura, bloco de linhas/cores; e o cinema, a atividade que consiste em criar blocos de movimento-duração (estes não são exatamente os termos utilizados em *Cinema 1 e 2*; ou melhor, eles condensam *a posteriori* o que ali se construiu). Isso, sem que nenhuma dessas atividades – a filosofia não mais que as outras – se encontre jamais na posição de dominar as demais. Trata-se então de pensar o cinema de outra maneira, tentando pensar mais que sobre o cinema, escrevendo com o cinema um livro de filosofia. Isso é o mais difícil de pensar.

Porque esse livro, que introduz uma relação nova entre filosofia e cinema, é também uma história. Deleuze começa seu livro escrevendo: "Este livro não é uma história do cinema. É uma taxionomia, um ensaio de classificação das imagens e dos signos". A única história que evoca, pelo viés de Pierce, cuja semiótica lhe serve de modelo aberto e de inspiração, é uma "história natural", a da Lineu, ou seja, uma história do tipo puramente taxionômico. E, no entanto, em *Cinema 1 e 2* também se trata de uma história, no sentido mais banal e complicado do

* Gilles Deleuze, *O que é a filosofia?* (São Paulo: Editora 34, 1992) (N. do O.).

termo (embora não se trate jamais nem de datar nem de informar). O assunto do livro encontra-se repartido em duas grandes fases, que correspondem à divisão em dois volumes: por um lado, o cinema clássico e, por outro, o cinema moderno. O corte institui-se essencialmente a partir da guerra, do cinema que nasce após a guerra com o neo-realismo italiano. Trata-se então de desenvolver o cinema a partir dos seus primórdios, do cinema dos primeiros tempos, depois do cinema mudo até o mais contemporâneo e o vídeo. A grande oposição entre cinema clássico e moderno corresponde à diferença entre os dois títulos: imagem-movimento e imagem-tempo. A primeira qualifica o cinema concebido como um mundo unitário, construído com "cortes racionais" entre os planos, segundo tipos de montagens que induzem uma imagem indireta do tempo, baseada em esquemas sensório-motores, graças a uma continuidade entre ação e reação que supõe relações orgânicas dos conjuntos como o "todo" – ao mesmo tempo o todo apreendido pela imagem e o todo possível do mundo. Ao contrário, o cinema moderno se edifica sobre rupturas, "cortes irracionais", que supõem um novo intervalo, não determinável, entre os planos; as ações não são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas são submetidas a um fenômeno geral de imobilização e de vidência, que levam a um acesso direto ao tempo, a uma imagem direta do tempo. Há, portanto, história, evolução, moldagem, apesar de pontos de antecipação e de retorno (o mais notável é o papel atribuído a Ozu, o "inventor dos opsignos e dos sonsignos", que por si já concebe uma imagem-tempo pura no próprio tempo da imagem-movimento).

Pensemos também em como Deleuze recorta novamente, em *Cinema 2: a imagem-tempo*, em relação à linguagem, à palavra e mais geralmente à banda sonora, o cinema em três grandes fases, que correspondem à sua primeira divisão. Há também o cinema mudo, onde a imagem é dupla: de um lado, puramente vista, de outro, lida nas legendas; o cinema falado clássico, onde a imagem é ao mesmo tempo visível e legível, porque a palavra torna-se uma divisão interna; o cinema moderno, que tende a separar em suas obras extremas os componentes da imagem em um texto e uma imagem autônomos, ao mesmo tempo visíveis e legíveis, de modo conjunto e isolado.

Tal preocupação com a história, com a periodização, não é nova em Deleuze. Pensemos na retomada que ele opera no final de seu livro sobre Foucault, inspirando-se na visão deste, para propor uma tripartição: 1) "a formação histórico-clássica": "a forma-deus"; 2) "a formação histórica do século XX": "a forma-homem"; 3) "a formação do futuro": "o super-homem" (ele diz

também "a desdobra", "a dobra", "a sobredobra"). Pensemos também na sua maneira de retomar, graças a Bacon, as grandes etapas da pintura após a arte egípcia, já que "cada pintor resume à sua maneira a história da pintura". Pensemos sobretudo na grande tríade do capítulo III de *O anti-Édipo*, "Selvagens, bárbaros, civilizados",* esboço de uma "história" da humanidade: seu movimento abre, no grau de uma deriva controlada, sua própria fratura e sua difração em acontecimentos conceituais datados, que explodem em estilhaços nos espaços disjuntos de *Mil platôs*** (desses livros escritos com Félix Guattari, Deleuze dirá: "Sempre tivemos o gosto por uma história universal").*** Pensemos também na dimensão da "geofilosofia" histórica de *O que é a filosofia?*. Tais são os sinais, muito mais que sinais, de uma tensão sempre ativa entre analisar, descrever, pensar e contar. Porque uma história é, antes de tudo, aquilo que se busca e que se encontra para contar.

Assim, lendo *Cinema 1 e 2*, experimentamos um sentimento dos mais perturbadores. Seguindo um pensamento que se desenvolve por eixos e modos lógicos, segundo uma taxionomia conceitual que corresponde aos diferentes aspectos da imagem-movimento, depois da imagem-tempo, achamo-nos, apesar de tudo e ao mesmo tempo, acompanhando, em grandes linhas, as curvas do cinema mundial. Estas são, por exemplo, em *Cinema 2: a imagem-tempo*, as quatro grandes formas de montagem (orgânica, dialética, quantitativa, intensiva-extensiva), definindo respectivamente o cinema americano, soviético, francês e o expressionismo alemão. Há aqui um recorte que reencontramos mais ou menos em todas as boas histórias (mas não há histórias realmente boas), como também nas estéticas do cinema (tampouco há de fato estéticas boas). O mesmo pode-se dizer da gradação que conduz, em *Cinema 2: a imagem-tempo*, do neo-realismo à *nouvelle vague* e ao novo cinema alemão. Mas há aqui uma ordem estritamente conceitual, que assegura o desenvolvimento dessa história e parece pré-formá-la, mesmo que nasça dela.

Nisso, e de maneira mais ampla, se produz uma coisa justa e bela: a coincidência dessa visão de Deleuze com a obra e a imagem de Godard. A primeira formulação pública do projeto de Deleuze aparece numa entrevista (escrita, como é seu costume) em novembro de 1976 nos *Cahiers du Cinéma*: entrevista

---

* Gilles Deleuze & Félix Guattari, *O anti-Édipo* (Rio de Janeiro: Imago, 1976) (N. do O.).

** Gilles Deleuze, *Mil platôs*, 5 vols. (São Paulo: Editora 34, 1995) (N. do O.).

*** Gilles Deleuze, *Pourpalers, 1972-90* (Paris: Minuit, 1990), p. 206 (edição em português: *Conversações, 1972-1990* (São Paulo: Editora 34, 1992) (N. do O.).

dedicada a *Six fois deux*, a primeira grande série de televisão de Godard. "Para tentar reconstituir a relação imagem-som segundo Godard", diz Deleuze, "precisaríamos contar uma história muito abstrata, com muitos episódios": prefigurando os modos de conceitualização de seu livro futuro, ele salienta a coincidência dessa história que ele esboça com o primeiro capítulo de *Matière et mémoire** e vale-se de uma referência sistemática a Bergson para uma abordagem do cinema.** Ora, é precisamente nesses mesmos anos 1970 que Godard concebe o projeto, reunido antes num livro falado (*Introdução a uma verdadeira história do cinema*) *** depois de tomar forma durante sete anos, nos seis primeiros episódios de *Histoire(s) du cinéma*. Aqui também se trata de uma tentativa de história: como enfrentar o cinema como um todo, num momento em que a história do cinema como objeto global tornou-se coisa impossível, se não por outras razões, devido a seu enorme tamanho, àquilo que ele reinventa incessantemente, e que o multiplica ao longo de todo o seu curso, em virtude da fragmentação que o cinema está em via de viver por toda parte. É precisamente no momento em que a coisa se torna mais e mais inacessível aos historiadores profissionais, ou àqueles que gostariam de sê-lo, que duas tentativas, utilizando modos divergentes, mas curiosamente próximos pela amplidão, pelo desejo de precisão e pela inspiração do pensamento, concebem pela primeira vez, novamente, a possibilidade, completamente diferente, de uma história do cinema. A primeira história-artista do cinema. A primeira história conceitual do cinema. As duas coisas têm muito a ver uma com a outra, ao menos na medida em que o filósofo e o cineasta são tributários, um da não-história que se atribui, o outro da multiplicidade de histórias que se dá. [1]

2

O fato é que *Cinema 1 e 2* é também um romance do século XX, um de seus romances históricos.

---

* Henri Bergson, *Matière et mémoire* (Paris: PUF, 1953) (N. do O.).

** Ver Gilles Deleuze, *Pourpalers, 1972-1990*, cit., pp. 62-64 (N. do O.).

*** Jean-Luc Godard, *Introdução a uma verdadeira história do cinema* (São Paulo: Martins Fontes, 1989) (N. do O.).

[1] Jean-Louis Leutrat esboçou uma relação entre esses dois gestos de história em "Sur la terre comme au ciel", em *Iris*, nº 10, número especial Christian Metz et la théorie du Cinéma, abril de 1990.

Três figuras estão ao lado desse livro sobre cinema, embora Deleuze as cite pouco. Três figuras de romancistas: Balzac, Zola e Proust. Sobre o segundo e o terceiro, Deleuze escreveu; e Balzac aparece em *Proust e os signos* * como modelo que abriu a possibilidade da *Recherche.* ** Se esses três romancistas são importantes aqui, é porque cada um deles oferece um modelo de desenvolvimento das espécies, das famílias, dos grupos, dos indivíduos, de uma ordem comparável àquelas que são postas em jogo em *Cinema 1 e 2*, a partir de uma classificação conceitual e de uma ordenação histórica.

Lembremos somente que os diferentes tipos de imagem-movimento são concebidos a partir dos conceitos que Deleuze reconhece em Bergson: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção, às quais vêm juntar-se, como modos intermediários, a imagem-pulsão, a imagem-reflexão, a imagem-relação. Assim, essas imagens vão da imagem-movimento em direção à imagem-tempo, para adquirir, através das categorias de Pierce e para além delas, outros nomes e outras formas, a partir do momento em que o tempo aparece diretamente enquanto tal, induzindo numerosos modos de construção e de pensamento, particularmente entre presente e passado, entre falsificação e verdade: tudo aquilo que se estabelece e circula nos múltiplos equívocos da imagem-cristal. Nesse quadro, que é realizado de um volume a outro através de quatro capítulos-chave, os quatro "comentários de Bergson", Deleuze introduz os cineastas e os cinemas nacionais, os grandes momentos do cinema um por um, e cada um em suas relações com os outros. A cada inovação conceitual, a cada forma ou subforma individual de imagem proposta, corresponde a colocação de uma "escola", de uma obra ou de uma parte da obra, que parece na realidade ela mesma induzir o conceito, dar-lhe corpo. Isso dá a qualidade de classificação romanesca do livro, que controla assim as entradas e saídas dos personagens, as entradas em órbita e as ações das *dramatis personae.*

Buñuel, por exemplo. Quando Deleuze cria, na imagem-movimento, a categoria da imagem-pulsão, imagem inscrita com sua força própria entre a imagem-ação e a imagem-afecção, ele inventa uma aproximação que jamais tinha sido tentada antes e que a muitos pareceu surpreendente: entre Buñuel e Stroheim, o cineasta hispano-mexicano e o cineasta austro-americano. Sem dúvida, havia se pronunciado aqui e ali a palavra "naturalismo", freqüentemente em relação ao

---

* Gilles Deleuze, *Proust e os signos* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987) (N. do O.).

** Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard, 1954) (edição em português: *Em busca do tempo perdido* (Rio de Janeiro: Globo, 1956) (N. do O.).

segundo, às vezes também ao primeiro. Mas graças ao "naturalismo", aqui retomado por Deleuze, de Zola, como modelo, se opera em termos estritos uma junção entre Buñuel e Stroheim, reunidos dessa vez organicamente, sob o mesmo conceito de imagem-pulsão. Eles entram assim como personagens, postos um em relação ao outro, opostos um ao outro. Mas o caso de Buñuel se complica: seus quatro últimos filmes, seus filmes franceses, escapam ao modelo da determinação pelos "fundos" pulsionais, e serão definidos, bem mais tarde, em *Cinema 2: a imagem-tempo*, num capítulo dedicado ao que Deleuze chama, de acordo com Bergson, as "pontas de presente" e os "lençóis do passado". Buñuel volta assim freqüentemente como autor-personagem nessa segunda face do livro: eis como se constitui uma espécie de "romanesco", cujos exemplos poderíamos multiplicar. A palavra parecerá excessiva, ou vaga; ela é determinante. Como escreve Deleuze, tentando delimitar (de novo em sua conferência na Femis) as dimensões próprias do ato filosófico em relação às do ato artístico: "a filosofia também conta histórias, histórias com conceitos". Ou, como diz ainda: "Na filosofia, é como num romance: deve-se perguntar 'o que vai acontecer?', 'o que se passou?' com a diferença que os personagens são conceitos".* Apenas que os conceitos-personagens, aqui, entram em fusão com seus personagens múltiplos, que são os diversos cineastas, e através de seus filmes, cuja matéria é como que drenada por uma energia conceitual que nunca pára de ser ao mesmo tempo evocativa e narrativa, história de uma infinidade de histórias.

"Romanesco sem o romance": por aí começa a reinvenção do romance. Deve-se a Barthes ter assim abordado, para qualificar seu projeto pessoal, o movimento que foi tão forte no pensamento francês a partir dos anos 1960, fazendo de certo número de obras e de livros lugares onde a pesquisa do saber e da verdade se metamorfoseavam a olhos vistos, cedendo diante da força de uma visão de ficção ou de fabulação, única capaz de responder às novas inquietudes do tempo: Lévi-Strauss, em seus *Mythologiques*; Barthes, de seu *Michelet* até *S/Z* até *A câmara clara*; Foucault, da *História da loucura* até a *História da sexualidade*;** Deleuze e Gattari, de *O anti-Édipo* a *Mil platôs*; Deleuze, em seu *Cinema 1 e 2*.

---

* Gilles Deleuze, *Pourpalers, 1972-1990*, cit., p. 192 (N. do O).

** Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques* (Paris: Plon, 1964); Roland Barthes, *Michelet* (Paris: Seuil, 1988), *S/Z* (Lisboa: Edições 70, 1980) e *A câmara clara* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984); Michel Foucault, *História da loucura* (São Paulo: Perspectiva, 1978); *História da sexualidade*, 3 vols. (São Paulo: Perspectiva, 1985) (N. do O.).

O espantoso, o comovente desse livro é provar até que ponto estamos continuamente presos à taxionomia, pois os conceitos se ordenam e progridem uns em relação aos outros, mas na proporção em que cada conceito está também encarnado num nome, em corpos, numa obra, num corpo de obras ou de épocas. A imagem-pulsão, para seguir com esse exemplo, põe, portanto, em jogo primeiro Stroheim, depois Buñuel, depois Losey, os três definidos por posições minuciosamente agenciadas num sistema constrangedor e aberto, cada vez atirado como um lance de dados de acordo com aquela maneira de estruturalismo desviado e revitalizado, que forma o núcleo do pensamento de Deleuze e que se torna o instrumento da energia que o conduz.

Uma outra coisa surpreende e sustenta a leitura: nenhum cineasta nessa história jamais é o objeto de um juízo de valor, a não ser aquele que resulta da classificação e da genealogia. É claro que cada novo cineasta é valorizado por isso mesmo: o cinema é a arte inventada pelos grandes cineastas (o livro testemunha assim uma espécie de "política dos autores", tranqüila e imanente, que deve muito àquela da tradição dos *Cahiers du Cinéma*, mas ao mesmo tempo permanece inteiramente livre em relação a ela: os silêncios, as exclusões ou os esquecimentos não têm nenhum caráter polêmico: não é absolutamente uma história exaustiva, mesmo se tudo, o "todo", entra e coexiste nela). Sentem-se, acredita-se sentir, é verdade, predileções por esse ou aquele funcionamento. Uma seção do capítulo "O pensamento e o cinema", dedicado à idéia de escolha, e de escolha da escolha, um dos momentos mais vertiginosos de *Cinema 2: a imagem-tempo*, coloca assim face a face três diretores – Bresson, Dreyer e Rohmer –, cada um deles ligado a esse problema ético e metafísico que Deleuze faz ressurgir através de Pascal e Kierkegaard. Sente-se então que ele é afetado tão fortemente por essa idéia que o texto vibra numa espécie de onda que toca os três autores que a souberam reformular. Mas esse não é um juízo de valor; e jamais se interpõe tampouco nenhuma posição preconcebida de natureza ideológica. Todo autor traz em si mesmo seu valor, encontra-se do lado do valor: os autores são diferenciados somente pela diversidade e pelas variações progressivas dos tipos de valor que encarnam. Essa posição reforça de maneira sensível o caráter romanesco do empreendimento. Não é fundamental para Balzac afirmar juízos de valor (embora o faça, como algo a mais, em nome da necessidade de ordem moral, que desaparece gradualmente em Zola e em Proust), mas, antes, cuidar para que todas as categorias sociais sejam bem representadas e relacionadas umas às outras, a fim de realizar o pro-

jeto da "comédia-humana" do século XIX. Do mesmo modo, para Proust, a necessidade de construir o mundo, que ele concebe a partir de um conjunto de estratificações sociais, familiares, raciais, sexuais, animais. Um bom exemplo é, em Deleuze, o tratamento reservado a Ford, no primeiro capítulo, dedicado à imagem-ação, onde coloca os termos "englobante" e "meio": trata-se de qualificar "a grande forma" do cinema clássico (aquela que coloca uma situação que gera uma ação, de modo que a situação modificada provoca uma segunda ação, que por sua vez, etc., até a situação final, que se torna o resultado transformado da situação original). Esse capítulo sobre Ford e a América, o sonho americano, é a ocasião para páginas comovedoras e exatas, dedicadas àquilo que foi chamado em outros tempos de ideologia capitalista, de imperialismo americano. É a questão posta por Godard, em torno do final dos anos 1960, diante da foto de John Wayne que toma nos braços Nathalie Wood, num dos mais belos momentos de *Rastros de ódio* [The Searchers, John Ford, 1956]: "Imperialismo ou encenação?". É a questão que perseguem ainda suas *Histoire(s) du cinéma*, assombradas por um antiamericanismo mais ou menos manifesto, e inervadas por uma russofilia messiânica, pré e pós-revolucionária, exaltada em *Les enfants jouent à la Russie* (Jean-Luc Godard, 1991), graças à qual se conjugam o desejo religioso de imagem e a nostalgia da revolução. É a questão inevitável que Deleuze evita aqui, para que sobressaiam, em sua positividade única, todas as figuras tratadas como elementos do cinema, tomado conceitualmente no nível romanesco. Assim, cada figura se torna uma das virtualidades do cinema, do qual se contam a história, a evolução e as transformações, sem que sejam julgados, senão como uma seqüência de casos particulares, os cineastas tornando-se, graças à força dos conceitos, outros tantos personagens de romance.

Assim, pode-se precisar a questão que induz *Cinema 1 e 2*, este livro único na invenção de um filósofo: por que o cinema, por que a tal ponto o cinema? Simplesmente para que a filosofia possa assim escrever, ela mesma, seu romance. É dizer novamente até que ponto o cinema foi ao mesmo tempo a arte do século e a arte da realidade, a única que permite à filosofia colocar-se também diretamente em relação com o "todo", segundo uma perspectiva global continuamente inervada de fragmentações e de rupturas (este é, particularmente, o objeto do segundo volume em relação ao primeiro), e por aí medir-se com o romance ou com o próprio romanesco que o cinema produziu para o século XX, como matéria e pensamento do século XXI.

Assim, do ponto de vista dessa história ao mesmo tempo romanesca e natural, torna-se essencial que todas as espécies de cinema sejam aqui apresentadas proporcionalmente à sua realidade e ao seu modo de existência dentro da história do cinema, do "todo" do cinema. Equivale a dizer que ao lado das múltiplas espécies do grande cinema de ficção, que jamais é assim qualificado, aparecem as espécies de cinema mais singulares e sempre impropriamente definidas, que são o documentário, o cinema-verdade ou o cinema experimental (e até abstrato ou "eidético"). Seguindo a linha reta entre a conceitualização e o desenvolvimento diferencial de uma história, Deleuze soube introduzir, capítulo por capítulo, esses cineastas um pouco diferentes com os mesmos conceitos no mesmo nível de todos os outros, na medida em que os conceitos são produzidos acumulando distinções, em geral demasiadamente simples, que servem para diferenciá-los. Uma seção, admirável pelo cuidado artístico e político, é assim dedicada, no capítulo "As potências do falso", ao ato de fabulação entre os supostos documentaristas Rouch, o primeiro Cassavetes e o canadense Pierre Perrault. Eis como Deleuze desfaz, como todo grande crítico, a oposição por sua vez falsa e poderosa entre ficção e documentário e, mais do que isso, permite, nas "conclusões" de *Cinema 2: a imagem-tempo,* ultrapassar a divergência, mais crucial ainda, entre imagem desenhada e imagem gravada. Eis por que é um filme atípico e único, justamente intitulado *Film,* o único filme que realmente foi tentado por Beckett, que, à maneira de uma matriz, funde no primeiro volume as três variedades, apenas introduzidas, da imagem-movimento, para abrir, através de seu último plano – que permite "voltar a encontrar o mundo de antes do homem" –* tudo o que o segundo volume desenvolverá como categorias suspensas da imagem-tempo.

3

Essa força do romanesco conduz a um dos pontos problemáticos desse livro: a questão da narração, ou do relato, em sua relação com a ficção.

No capítulo II de *Cinema 2: a imagem-tempo,* "Recapitulação das imagens e os signos", Deleuze paga, um pouco rapidamente, seu tributo à

* Gilles Deleuze, *Cinema 1: a imagem-movimento,* cit., p. 91 (N. do O.).

semiologia, encarnada pela obra de Christian Metz. Isso permite entender, de forma interessante, como e até que ponto Deleuze quer se distinguir de todo empreendimento de ordem semiológica, linguageira ou narratológica, situando aí um desejo de seu livro.

> Para Metz, a narração remete a um ou vários códigos como a determinações da linguagem subjacentes, das quais ela deriva na imagem, a título de dado aparente. Parece-nos, ao contrário, que a narração não passa de uma conseqüência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensório-motor. Veremos que as formas modernas de narração resultam das composições e dos tipos da imagem-tempo: até mesmo a "legibilidade". A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é conseqüência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas.*

A preocupação mostrada por Deleuze em se distinguir também de toda categoria predefinida de linguagem ou de teorias da linguagem parece aqui se chocar contra uma dimensão difícil de se excluir: a realidade da narração como força interna de toda cultura, ou, para dizê-lo mais simplesmente, o fato de que sempre se contaram histórias. Nesse sentido muito banal, a narração, a atividade de narração, é evidentemente anterior ao aparecimento do cinema e torna-se apenas uma modalidade a mais, a despeito de sua singularidade como imagem-movimento. Se Deleuze insiste categoricamente, sob pena de parecer muito simples, é a fim de que essa especificidade da imagem-movimento não seja em nada reabsorvida e relativizada na enganosa generalidade das operações de linguagem. No mesmo gesto, ele cria uma espécie de impasse para a narrativa como tal, que não é necessariamente consubstancial a essas operações, seja ela em escala grande ou pequena, a seus níveis molares ou moleculares, nos termos da oposição fundadora de *O anti-Édipo*.[2] É necessá-

---

* Gilles Deleuze, *Cinema 2: a imagem-tempo*, cit., p. 39 (N. do O.).

[2] Uma boa crítica deleuziana de Deleuze foi feita por André Parente em *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra* (Campinas: Papirus, 2000). Citando esse trabalho [*Cinema 2: a*

rio apreender aí a exigência de um desejo forte, cuja formulação deve parecer tanto menos banal quanto realiza um romanesco do múltiplo que deve ser aprofundado e que pode se enunciar assim: um desejo de recomeçar a história do mundo a partir da história do cinema.

O que visa esse desejo, que a narração só comece verdadeiramente com as próprias imagens, essa força que impele a recomeçar a história do mundo com o aparecimento do cinema e da história que dele podemos apreender a partir do final do século XIX, no momento "da crise da ciência e da psicologia", que supõe também uma crise da filosofia que Nietzsche e Bergson testemunham cada um à sua maneira? No capítulo IV de *Cinema 1: a imagem-movimento*, no "segundo comentário" de Bergson, Deleuze invoca aquilo que se pode chamar o recomeço do mundo como conjunto de imagens: esse momento ao mesmo tempo científico e mítico, onde há identidade de matéria e luz, onde ainda há imagens por todo lado, antes mesmo que haja "uma tela", uma chapa para as reter, para criar essas imagens especiais e vivas que vão se compor refletindo a luz. Isto é, todas as percepções e especialmente a percepção do cinema, a imagem do próprio cinema, que serve, por conseqüência, para uma espécie de recomeço do mundo como cinema. Assim, um desejo de história do cinema, um desejo de história do mundo e um desejo de história da filosofia tomam corpo juntos e se atraem reciprocamente.

A divisão de *Cinema 1 e 2* em dois volumes é clara, funcional, de efeito dinâmico seguro (apesar das ambigüidades próprias da designação histórica variável de cada um dos dois tipos de imagens).[3] Mas às vezes se sente também,

---

imagem-tempo, cit., p. 38, nota 1], Deleuze comenta somente que Parente insiste sobre "o postulado de narratividade". De fato, Parente critica Deleuze, e particularmente a passagem citada acima, para mostrar que "tanto a narrativa cinematográfica quanto as imagens e os enunciados que a compõem são o resultado de processos narrativos/imagéticos" [André Parente, *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, cit., p. 43]. Parente se serve do conceito deleuziano de acontecimento para estabelecer que "os processos imagéticos discernidos por Deleuze [integração, diferenciação e especificação] são consubstanciais com os processos narrativos que condicionam a narrativa, as imagens e os enunciados que a compõem" [*ibid.*, p. 45]. Ele permite assim, apoiando-se em particular sobre a idéia de "voz narrativa" em Blanchot, superar a antinomia postulada por Deleuze, integrando plenamente sua crítica da semiologia [ver também, nesta coletânea, artigo de André Parente, "Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica"].

[3] A respeito desse "verdadeiro problema que o texto não resolve", Jean-Louis Leutrat propõe hipoteticamente a seguinte solução: "a imagem-movimento e a imagem-tempo são duas modalidades de uma mesma substância, em que nada deixa pressupor a anterioridade de uma em relação à outra" [Jean-Louis Leutrat, "Sur la terre comme au ciel", cit., p. 205]. O que se justifica talvez como crítica a Deleuze do ponto de vista da história do cinema propriamente dita não o é de outro ponto de vista, que é também o de Deleuze: aquele de uma história da filosofia como força de cristalização de uma história universal.

no segundo volume, uma espécie de decolagem, um deslize onde se manifesta uma vontade que no primeiro volume ainda era obscura. Eu sugeriria: recomeçar uma história da filosofia a partir daquela do cinema. De fato, uma dupla comparação vai se sobrepondo, pouco a pouco, em *Cinema 2: a imagem-tempo*, à progressão coerente da história ou da taxionomia do cinema. Por um lado, o cinema clássico parece aqui responder à filosofia clássica – as concepções do mundo, os sistemas filosóficos, Kant ou Hegel, apresentam por exemplo analogias com aquilo que as grandes formas de montagem implicam (uma comparação precisa é também feita entre Eisenstein e Hegel como construtores de sistemas: "Eisenstein, como um Hegel cinematográfico").* Por outro lado, numa segunda fase, o cinema moderno se torna o análogo da filosofia moderna, a que vai de Nietzsche a Deleuze, passando por Bergson, com suas figuras antecipadoras como Pascal ou Kierkegaard. É assim que a filosofia se encontra ligada ao cinema, como a esse desejo de romance histórico que informa ambos.

É surpreendente ver como ao longo de todo o segundo volume a imagem sensório-motora (imagem-movimento construída sobre o par ação-reação) encontra-se em relação com a filosofia clássica como modo próprio de elaboração dos conceitos. Se há duas filosofias, como há duas naturezas de imagens, é que poderia também haver dois modos de construir conceitos. Atinge-se aqui o aspecto mais problemático e difícil desse livro (é uma dificuldade própria a todos os livros de Deleuze, mas que dota de um suplemento a matéria tratada por este: o cinema que é a totalidade do mundo, da realidade e do século). A imagem sensório-motora é aí descrita como "um agente de abstração", uma força que detém, bloqueia e volta a se fechar em torno de seu centro, em suma, como uma realidade que se pode localizar e nomear. "A imagem-movimento, em sua própria essência, está sujeita ao efeito de verdade que ela invoca enquanto o movimento conservar seus centros."** Portanto, ela por si não tem acesso às "potências do falso": imagem-tempo que se perfila "quando as aberrações de movimento ganham independência, quer dizer, quando os móveis e os movimentos perdem suas invariantes. Então se produz uma reversão onde o movimento deixa de dizer-se em nome da verdade, e o tempo de se subordinar ao movimento: ambos de uma só vez".*** Assim se

---

* Gilles Deleuze, *Cinema 2: a imagem-tempo*, cit., p. 251 (N. do O.).

** *Ibid.*, p. 174 (N. do O.).

*** *Ibidem* (N. do O.).

opõe uma fixidez nomeável das operações e uma realidade cujo acesso escapa, abandonando categorizações que arriscam por isso mesmo, constantemente, como num lance de dados, a serem colocadas em xeque e de novo recolocadas em jogo umas em relação às outras. Se há então na história da filosofia interior aos dois modos do cinema dos quais a filosofia tenta a história e reconstrói a imagem, é que a filosofia também se divide em dois modos divergentes de aí elaborar conceitos.

4

Impõe-se então a questão, difícil entre todas, do estatuto da linguagem, da escrita que aqui é tanto visada quanto realizada, daquilo que ela inclui e exclui, permite, propõe e dá a pensar.

É preciso então delimitar a questão que aparece nesses livros entre aquilo que Deleuze chama "a filosofia como sistema", à qual ele demonstrou seu apego,[4] e a livre e infinita velocidade dos conceitos, como foi finalmente postulada em *O que é a filosofia?*. Parece, de fato, que a passagem pela proximidade sensível do cinema – como modulação do próprio real – foi determinante para a concepção redobrada de uma arte filosófica, suposta desde *Diferença e repetição*: abertura ficcional que aproxima cada vez mais arte e filosofia em sua dificuldade comum de extrair planos no caos. Isso até às "interferências não localizáveis", cuja narração-ficção poderia ser uma dimensão central, na medida em que ela não pára de ligar a sensação e o conceito. Mas há vários modos de desdobrar tal tensão.

A) Se *Cinema 1: a imagem-movimento* parece obedecer a uma lógica mais normativa e classificatória que *Cinema 2: a imagem-tempo*, isso é proporcional à separação entre cinema clássico e cinema moderno, que corresponderia àquela que se opera ao longo desses dois volumes, segundo um paralelismo deslocado entre filosofia clássica e filosofia moderna. Mas é, em sentido mais amplo, uma tensão entre sistematicidade e singularidade, que desliza de uma forma de oposição possível a uma relação de implicação de alcance vertiginoso. Por um lado, existe em *Cinema 1 e 2* uma coerência conceitual muito grande. Parece mesmo ser este, desde *O anti-Édipo*, o livro conceitualmente mais arquitetônico de

[4] Particularmente, na carta-prefácio ao livro de Jean-Clet Martin, *Variations* (Paris: Payot, 1993).

Deleuze (e de Deleuze-Guattari), em que os conceitos permanecem mais constantemente ligados na arquitetura e na progressão do livro. Embora não se apresente como um sistema propriamente dito, é um livro que faz realmente sistema. Há assim, no final de *Cinema 1: a imagem-movimento*, um "Glossário" que apresenta os rudimentos de uma tábua conceitual, com suas definições rigorosas. Do mesmo modo, a seção 1 das "Conclusões" de *Cinema 2: a imagem-tempo* apresenta um admirável resumo de todo o empreendimento, do qual salienta a potência da articulação, a balizagem conceitual, a referenciação histórica, a clareza taxionômica. E, no entanto, a linguagem, a língua conceitual de Deleuze não é em nada normativa, não mobiliza nenhuma idéia realmente fundada da verdade e não pode senão aceitar, na essência, aquilo que chama tão bem de "potências do falso", em favor das quais se efetua em *Cinema 2: a imagem-tempo* a passagem crucial da imagem sensório-motora, inscrita numa verdade da ação, à sua dissolução numa imagem-tempo, que não será mais nem verdadeira nem falsa, mas indecidível.

B) Deve-se, portanto, admitir que a aparente objetividade da sistematicidade conceitual provém da singularidade; é o próprio exercício de uma pura singularidade. Num dos mais belos desenvolvimentos de *Cinema 2: a imagem-tempo* sobre as relações entre o corpo e o cérebro, o cinema e o pensamento, detendo-se em Antonioni, um dos cineastas que mais o inspirarão, no qual detecta um confronto entre a usura dos corpos e a novidade do cérebro, Deleuze tem esta frase admirável: "A fórmula de Antonioni só vale para ele – é ele que a inventa".* Gostaríamos de reverter em favor de Deleuze e de seu livro a fórmula assim emprestada a Antonioni e que Deleuze inventa para ele. Mas que sentido tem supor que esse sistema extraordinário e singular, que não é um sistema de verdade, só vale para Deleuze e que é ele que o inventa? Como qualificar assim o único livro capaz de retomar a história do cinema como um todo, dando tamanha impressão de "verdade" em relação a cada um dos autores dos quais trata e que se tornou, pensando bem, a única estética global e coerente que atinge hoje em dia a inteira arte do cinema?

C) Reencontra-se a esse propósito também a lógica que presidiu à composição do livro, como também a de seu efeito *boomerang* no universo cultural da crítica e da teoria do cinema, do qual parece surgir. Sabe-se até que

* Gilles Deleuze, *Cinema 2: a imagem-tempo*, cit., p. 245 (N. do O.).

ponto Deleuze inspirou-se na maior parte em análises feitas por um grande número de autores que cita escrupulosamente[5], deixando crer com um sutil equívoco que essas análises respondam da verdade das obras que atingem, mesmo quando faz sua essa verdade, com uma transmutação conceitual e com as próprias qualidades da evocação tão determinadas que se torna improvável que cada autor aí se reconheça. E, por outro lado, sob o efeito da extraordinária ventilação que esses livros produziram, particularmente no mundo semifechado do pensamento do cinema, vemos as referências deleuzianas difundir-se, para além dos efeitos de moda, muito freqüentemente a preço de conflitos lógicos de conceitos e de posições exacerbadas pela poderosa autonomia interna do pensamento de Deleuze, que ele parece destinado a cristalizar (pensamos em como os autores da tradição *Cahiers*, da qual Deleuze é particularmente próximo, tiveram que praticar uma mistura delicada entre uma herança lacaniana muito viva e os conceitos imanentes da visão deleuziana, com os quais ela é pouco compatível).

D) Daí, a situação paradoxal de um livro que, visando no todo do cinema o todo do mundo, e neste pensamento do todo, o todo do pensamento, se oferece ao mesmo tempo como a "caixa de ferramentas" à qual Deleuze e Guattari remetiam o destino do livro, abdicando de toda idéia de objetividade totalizante a favor de uma espécie de bricolagem subjetiva generalizada. Donde a dificuldade particular de ser "deleuziano", enigmaticamente anunciada por Foucault, assim que alguém se reconhece atraído e mantido no plano dos próprios conceitos pela exigente cumplicidade de uma singularidade, muito mais que pela verdade distante de uma afirmação. Daí também a dificuldade de não ser deleuziano: o que foi indicado, talvez, por Foucault. Porque a verdadeira generosidade de tal pensamento está, num certo sentido, em excluir tudo o que não seja ele mesmo, abrindo assim outros tantos agenciamentos, tantos agenciamentos quantas leituras suscita e linhas de fuga desdobra. Pensamento em seu sentido antigo e novo, realmente "para todos e para ninguém".

E) É a própria questão do romanesco, do tornar-se artista, da filosofia como arte, da ficção dos conceitos ou dos conceitos como ficção. Pode-se reconhecê-la particularmente no fato de que Deleuze é um filósofo-escritor que inventa quase que uma linguagem conceitual para cada livro. A insistên-

[5] Esse fato foi particularmente sublinhado por Marie-Claire Ropars em sua leitura, muito aguda, de *Cinema 1 e 2*, "Le cinéma lecteur de Gilles Deleuze", em *Cinemaction*, nº 47, 1988.

cia e a constância do pensamento ("A grande identidade Nietzsche-Espinosa")[6] sustentam essa invenção e os cruzamentos de conceitos que ao mesmo tempo a temperam e a favorecem. Mas é notável que, salvo raras exceções e a não ser no caso de conceitos muito amplos, que têm função de referências mais do que de incitamentos, a enorme bateria de conceitos utilizados em *Cinema 1 e 2* não tem precedente em nenhum de seus livros anteriores e não terá ecos diretos naqueles que se seguiram. Fato tanto mais surpreendente nesse livro sobre o cinema, onde, como em *O anti-Édipo* e em *Mil platôs*, se opera um recomeço da história do mundo, dessa vez a partir do momento em que o mundo começa a tornar-se aquilo que nunca mais parou de tornar-se desde então, quando a crise do pensamento acompanha as transformações da ciência e coincide com o aparecimento do cinema.

Deleuze possui uma fórmula para resolver toda tensão entre a filosofia como sistema e a ficção dos conceitos: "o sistema não deve somente estar em perpétua heterogeneidade, deve ser uma *heterogênese*". Deleuze pode assim, quase que numa mesma frase, se sentir "um filósofo muito clássico" e afirmar que tal movimento "jamais foi tentado".[7] O sistema será, portanto, também a mais absoluta singularidade.

F) Coloca-se assim, na realidade concreta de seu exercício como nela mesma, a questão do conceito e de sua dimensão antagonista: por um lado, reconhecimento de uma identidade operatória ligada ao próprio fato de sua nomeação e que sua constância sanciona; por outro, variação, mutabilidade, deriva, relativização, indecibilidade, ao longo do mesmo movimento que o confirma. Tal é o antagonismo que será trabalhado até suas extremas conseqüências em *O que é a filosofia?*.

Que a gênese de *Cinema 1 e 2* em dois volumes, através da história do século, à qual o cinema oferece uma realidade e impõe uma lógica, permita pressagiar aquilo que se liga à filosofia é perfeitamente manifestado nesse livro por uma obsessão pela parada, operando perpetuamente. É ela que o cinema conjura em si mesmo e progressivamente, passando da concepção antiga do movimento, feito de poses descontínuas, à sua concepção moderna, concebida a partir da igualdade contínua dos instantes quaisquer e se afir-

---

[6] Ver artigo de Pierre Zaoui em *Philosophie*, nº 47, setembro de 1995.

[7] Jean-Clet Martin, *Variations*, em *L'Arc*, nº 49, número especial Deleuze, 1972, p. 7. Ele diz também: "Interessa-me que uma página fuja por todos os lados, e no entanto que ela esteja bem fechada em si, como um ovo" (*ibid.*, p. 48).

mando nas diversas aberturas da montagem. É essa obsessão que assume diversas máscaras (clichê, fotografia, semiologia, toda fixação da imagem por decomposição e segundo a linguagem), aumentando à medida que a imagem-tempo se realiza por uma espécie de imobilização, que é a força do próprio tempo, num cinema de vidente devorado por sua própria visão, pelas imagens óticas e sonoras puras. É a obsessão pela parada do movimento, vida jogada contra a morte, e imanência contra transcendência, que Deleuze transforma pelo conceito de "movimento aberrante", cuja força parece assim servir a qualificar também o tempo suspenso, mas cada vez mais vivo, da nova imagem-cinema, uma maneira nova de continuar a fazer filosofia.

Como pode o conceito ser, ao mesmo tempo, aquilo que suspende, pára, consiste, e o que foge, que abre todas as linhas de fuga? Como pode ser afetado por uma velocidade imóvel? É na imagem que Deleuze já chega o mais próximo disso, quando, de acordo com Bergson, ele define, entre a imagem-percepção e a imagem-ação, a imagem-afecção como "um esforço motor numa placa receptora imobilizada".* Essa vibração de afecção pura e de seu intervalo se torna precisamente o que a imagem-tempo libera nela mesma, sua aberração, que é e tornar-se-á a do próprio conceito como "centro de vibração".[8]

G) É desse ponto de vista que se deve compreender também a idéia colocada no final de *Cinema 2: a imagem-tempo*, de uma linguagem que entra no cinema, e de maneira aparentemente paradoxal a partir do indivíduo que fala, nos "componentes da imagem". Essa linguagem, que se torna assim parte da imagem, sem deixar de obedecer, no entanto, à sua própria matéria, favorecendo desse modo as tensões extremas entre a imagem e a voz do mais moderno cinema, em Straub, Syberberg e Duras, essa linguagem-imagem é tal porque é privada de toda a autoridade da linguagem, vinda do exterior, de julgá-la e prejulgá-la, arriscando assim, subtrair o cinema ao movimento e ao tempo da vida, da qual ele se torna uma realização, não sofrendo nem imobilização nem suspensão, embora se realize sob a sanção de tal ameaça. Essa

---

* Gilles Deleuze, *Cinema 1: a imagem-movimento*, cit., p. 96 (N. do O.).

[8] Gilles Deleuze, *O que é filosofia?*, cit., p. 328. Encontra-se um belo exemplo de como cinema e filosofia se articulam e se sobrepõem segundo dois modos e dois tempos contrários, apesar de suas interferências, quando, nas "conclusões" de *Cinema 2: a imagem-tempo*, Deleuze opõe pela última vez os dois regimes de imagens do ponto de vista da constituição do intervalo e escreve, por exemplo, a propósito da imagem-movimento, já colocada no passado: "porém não deixava de haver circulação dos dois, interiorização no todo, exteriorização na imagem, círculo ou espiral que constituía para o cinema, tanto quanto para a filosofia, o modelo do Verdadeiro enquanto totalização" [*ibid.*, p. 328].

paixão da linguagem de se tornar e se dizer imagem, escapando assim ao juízo de transcendência ligado a toda linguagem retomada em qualquer exterioridade assim como nele mesmo como exterioridade, é atribuída precisamente à filosofia e, nela, à invenção dos conceitos que a qualificam, se assim pode-se dizer, como imagem, numa adequação particular ao mundo vivente. Eis então como François Regnault avaliou, em algumas linhas, que abordam subitamente "o mais belo livro" sobre o cinema, num dos melhores textos que foram escritos sobre Deleuze, intitulado "A vida filosófica", que termina (são suas últimas palavras) com a "univocidade do ser":

> De um pólo ao outro, o espectador de cinema encontra finalmente *aqui*, no livro, o que experimentava *lá*, sentado na sala escura, o que não se pode saber ao ler o roteiro, nem quando se fala sobre o filme, ainda menos quando se olha um fotograma, mas que ele vivia na imagem e no tempo daquele momento. Assim, ele reencontra no livro o que cada filme implica do cinema. É essa a polaridade da sala ao livro. Mas, segundo a topologia do *redobramento*, ele apreende *filosoficamente* no livro a imagem e o tempo da vida dos quais a sala proporcionou-lhe somente a experiência.[9]

Assim, esse livro sobre o cinema se torna também uma etapa em direção àquilo que cerca e abre *O que é a filosofia?*. Deleuze o pressagiava, no final de *Cinema 2: a imagem-tempo*: "sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve mais perguntar 'o que é o cinema?', mas 'o que é a filosofia?'".* É a maneira que lhe é própria de "sair da filosofia pela filosofia" (como gosta de dizer na letra "c" de seu Abecedário) e de cumprir assim o programa, traçado por quase trinta anos, no prefácio de *Diferença e repetição*:

> Um livro de filosofia deve ser, por um lado, uma espécie de ficção científica. [...] Aproxima-se o tempo em que não será quase possível escrever um livro de filosofia como se tem feito por tanto tempo [...] A busca de novos modos de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche, e hoje em dia deve ser perseguida em relação à renovação de algumas outras artes, por exemplo, o teatro e o cinema.**

---

[9] Em *Magazine Littéraire*, nº 257, setembro de 1988, p. 35.

* Gilles Deleuze, *Cinema 2: a imagem-tempo*, cit., p. 332 (N. do O.).

** Gilles Deleuze, *Diferença e repetição* (Rio de Janeiro: Graal, 1988) (N. do O.).

A pressuposição do romance policial implica uma dramaturgia dos conceitos, que são tomados das "esferas de influência" e que procedem "de certa 'crueldade'"; aquela da ficção científica vale-se de uma reversibilidade entre saber e ignorância, que é a única coisa que empenha a escrita e a abre, longe de toda atribuição de verdade, a uma espécie de ficção, mais próxima do que se pensava da ficção conduzida por aqueles cuja genialidade própria aparentemente é a ficção ela mesma, os contadores de história e de mundos, cineastas e romancistas – Borges, por exemplo, sobre cuja imagem se detém esse prefácio de *Diferença e repetição*.

"Do caos ao cérebro": é o trajeto que, no final de *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari assinalam igualmente às três atividades – filosofia, ciência, arte –, cujas diferenças desmodularam e cujas interferências classificaram. Extrínsecas, quando "cada disciplina permanece em seu próprio plano e utiliza seus próprios elementos". Intrínsecas, quando ela opera, entre os planos de imanência, deslizes tão sutis que nos encontramos em "planos difíceis de qualificar". Enfim, as interferências são ilocalizáveis "em relação ao caos em que está mergulhado o cérebro". Pareceria que a ficção, cuja ocorrência o cinema favoreceu, pela pressão particular exercida por suas fabulações sobre a filosofia, é situável precisamente no ponto de interferência entre as interferências intrínsecas e as ilocalizáveis, na medida em que especifica uma primeira escapada do caos, sem ser necessariamente ainda afetada diferencialmente conforme os planos de imanência que atravessa, entre os quais mantém uma força de circulação própria. Desenha-se assim uma linha estreita onde, dentro daquilo que pertence a cada atividade e à medida que um permite examinar o outro, pensar e contar tornam-se uma mesma coisa, que envolve como num único punhado a sensação e o conceito. Eis sobretudo o que, após *O anti-Édipo* e *Mil platôs*, esse livro de filosofia – que incorpora o cinema como jamais havia sido feito – permite imaginar.

Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica

André Parente

Ao pensar a imagem técnica – fotografia, cinema, vídeo, imagem de síntese, realidade virtual –, nos servimos dos conceitos de Gilles Deleuze para escapar de certas oposições que costumam nos paralisar: figura e discurso, imagem e narrativa, imagem e modelo, sensível e inteligível. Utilizamos, sobretudo, o conceito de *virtual* que, na verdade, é mais do que um conceito, é um campo conceitual que aparece, aqui e ali, na filosofia de Deleuze sob designações diferentes: acontecimento, exprimível, enunciável, rizoma. São, no mais das vezes, virtualidades que não se confundem com suas atualizações espaço-temporais.

A história do cinema é uma protolinguagem onde a construção categorial da narrativa está permanentemente povoada por múltiplas modalidades de uma crise que não pára de ser conjurada, investida ou contra-investida. Assim, as teorias do cinema estão, todas elas, direta ou indiretamente, condicionadas pelo conceito que se tem da narrativa cinematográfica. A narrativa é descrita como o dispositivo, por excelência, por meio do qual o cinema representa, literalmente, a realidade, ou seja, a apresenta uma segunda vez. Se, para a semiologia do cinema, a linguagem do cinema se define pela sua natureza narrativa (narratividade), para os teóricos dos movimentos do cinema do pós-guerra, o cinema só poderia ser definido em oposição à narrativa como sistema de representação. Deleuze procura, para escapar dessa oposição entre narratividade e não-narratividade, conjurar esse jogo, mostrando que é a imagem que condiciona a narrativa e não o contrário. Em nosso entender, a oposição não está entre imagem e narrativa, mas entre duas concepções da imagem e da narrativa que se diferenciam radicalmente. Em uma delas, tanto a imagem como a narrativa são sistemas de representação. Para uma outra corrente, a imagem e/ou a narrativa são acontecimentos. A crítica que fazemos a Deleuze consiste em mostrar, com a ajuda se seus próprios conceitos, que a narrativa também é acontecimento e não apenas representação.

Os modelos de estudo da narrativa enquanto enunciado

As linhas que se seguem não têm por objetivo oferecer um modelo a mais para o estudo da narrativa, mas refletir sobre o que torna possíveis os principais modelos. Tal reflexão se mostra necessária, pois a compreensão da narrativa fílmica é condicionada pela concepção que se tem da narrativa em geral. Se a narração não é um fato cinematográfico, se os processos narrativos não são imanentes aos processos fílmicos, isso se deve ao fato de que se considera a narração como objeto lingüístico. Se a semiologia de Christian Metz não chega a fundar a narrativa fílmica é porque a sua concepção de narrativa em geral é ditada pelas teorias estruturalistas que a reduzem a um objeto da língua independente dos processos narrativos não-lingüísticos.[1]

Algumas das grandes teorias da narrativa (as análises temáticas ou proposicionais fundadas pelos formalistas russos, a narratologia de Gérard Genette e a teoria mimética de Paul Ricoeur) tendem a associar a narrativa a um enunciado. Para que este seja concebido como estrutura de lingüística (teoria semântica), discurso (narratologia) ou significação (teoria mimética), é necessário tomá-lo enquanto enunciado representando um estado de coisas. Cada uma dessas teorias, como veremos, tem como fundamento uma lingüística ou uma filosofia que privilegia uma dimensão do enunciado e a coloca como base para as outras.

Para os teóricos da semântica da prosa,[2] a narrativa é o conteúdo narrativo, a história real ou fictícia que transforma o objeto de uma seqüência nar-

---

[1] Mesmo os novos semiólogos, D. Chateau e F. Jost, discípulos de Metz, criticam a grande sintagmática de Metz pelo fato de não levar em conta as matérias de expressão cinematográficas, imagem e som (*Nouveau cinéma: nouvelle sémiologie* (Paris: Minuit, 1979), p. 18).

[2] O estudo moderno da narrativa começou com as análises dos formalistas russos, as análises temáticas de Tomachevski e a morfologia de Propp. Esses trabalhos exerceram grande influência na França, onde se expandiram, mais tarde, com A. J. Greimas, Claude Lévi-Strauss, Claude Bremond, Roland Barthes, T. Todorov, e deram lugar ao que se pode chamar de "teorias estruturalistas", "temáticas" ou "semânticas" da prosa. O objetivo desses trabalhos se inscreve dentro da corrente estruturalista, para a qual não existe estrutura senão para o que é linguagem. A perspectiva estrutural comporta dois aspectos essenciais: de uma parte, o estudo da narrativa deve se aproximar ao máximo de um procedimento dedutivo, sobre a base de um modelo construído de forma quase axiomática; de outra parte, se a narrativa tem uma estrutura como a língua, isso significa que possui um conjunto finito de unidades de base, cujas combinações engendram relações puramente imanentes ao interior do sistema da linguagem. Cf. W. Propp, *Morphologie du conte russe* (Paris: Seuil, 1965); Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale du récit", em *Communication*, nº 8, 1966 [edição em português: *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (Petrópolis: Vozes, 1973)]; A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Larousse, 1966); T. Todorov, *Poétique de la prose* (Paris: Seuil, 1971); e Claude Bremond, *Logique du récit* (Paris: Seuil, 1973).

rativa em enunciados atualizados. Para se tornar uma narrativa, um acontecimento deve ser contado na forma de ao menos dois enunciados (proposições) ordenados temporalmente. Esses enunciados devem exprimir uma dimensão cronológica encarregada de marcar a relação de contigüidade e/ou de consecução temporal e causal, manifesta nas relações entre os predicados em oposição, e devem ter um ator-personagem constante (= o anafórico). De acordo com os teóricos da semântica da ação, a estrutura da narrativa é a de sua práxis. A narrativa possui uma natureza lingüística (por isso ela tem uma estrutura), é o "fala-se" ou o "conta-se", independente das técnicas particulares que se encarregam dela. A estrutura da narrativa permanece idêntica em cada meio em que se expressa (filme, história em quadrinhos, romance, etc.). A estrutura ou a intriga-tipo da narrativa é assimilável a um conjunto de proposições, de frases de ação ou de estados que exprimem a mudança de um estado de coisas designado. Os teóricos da semântica da ação privilegiam, portanto, uma dimensão do enunciado e da narrativa: a designação. Dentro dessa perspectiva, a narrativa é a linguagem da prosa (linguagem da ação), porque os enunciados entram em relação paradigmática ou sintagmática.[3] A história representada é estruturada como uma linguagem: "fala-se".

Há uma outra maneira de proceder ao estudo da narrativa. Dessa vez, o enunciado narrativo já não é apreendido como designação, e sim manifestação ou enunciação. Trata-se de uma corrente bastante difundida no estudo da narrativa, inspirada na lingüística de Benveniste, com a noção de *embrayeur*.[4] Foi Gérard Genette quem fundou esse novo modo de estudo da narrativa: "a narrativa – diz ele – é o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação do acontecimento ou de uma série de acontecimentos". Na perspectiva de Genette, cada frase da narrativa remete ao narrador, na medida em que toda narrativa é produzida, pelo menos virtualmente, na primeira pessoa.[5] A narratologia tal como a entende Genette – disciplina que estuda a narrativa como modo oral ou escrito – coloca vários problemas, em particular na sua aplicação ao cinema (é o que veremos ao longo deste texto).

---

[3] O que diferencia as diversas aproximações estruturais de narrativa é a determinação das unidades (a natureza de cada uma) e as coordenadas que as organizam. Propp e Bremond privilegiam a coordenada sintagmática, enquanto Greimas e Lévi-Strauss, a coordenada paradigmática.

[4] *Embrayeur* é um neologismo criado pelo lingüista Émile Benveniste para traduzir o termo *shifter*, empregado por Roman Jakobson para designar os dêiticos, a saber, as expressões cujo referente não pode ser determinado senão em relação aos interlocutores.

[5] Cf. Gerard Genette, *Figures III* (Paris: Minuit, 1972), p. 252.

Haveria ainda uma terceira forma de assimilação da narrativa a um aspecto do enunciado. Diferentemente das duas precedentes, dessa feita, é a narrativa que faz advir a linguagem: nossa experiência originária e o sentido oculto do mundo são expressos pela linguagem apenas pela narrativa. Parecenos que é esse o sentido dos trabalhos recentes de Paul Ricoeur sobre a narrativa e o tempo. Para Ricoeur, a narrativa opera uma síntese de nossa vida, transformando o diverso e o heterogêneo que a constituem, dando-lhe uma significação. Além da dimensão cronológica que ordena as relações de antes e depois da ordem dos acontecimentos, a narrativa supõe uma dimensão configuracional.[6] Essa é uma síntese comparável a um ato de julgamento reflexivo que integra os acontecimentos em um todo. É a intriga (unidade sintética) que transforma os acontecimentos múltiplos e dispersos em uma história una, completa e inteligível. A narrativa é, segundo Ricoeur, a um só tempo, discordância (processo de diferenciação), distribuição e organização de fatos, ações e paixões (*pathos*), e concordância, configuração ou síntese (processo de integração) dos fatos, ações e paixões que exprimem a significação de um todo (*logos*).[7] Dentro dessa perspectiva, a narrativa não é nem designação nem manifestação, mas significação.

Cada uma dessas concepções de narrativa possui uma maneira de fazer falar a narrativa e a linguagem: "fala-se" e "conta-se", "eu falo" e "eu conto", "o mundo fala", mas "ele só pode falar se for contado". Em todos os casos, a narrativa é a representação de um estado de coisas designado, manifesto ou significado. Se seguirmos essas teorias devemos admitir que a narrativa seria comparável a um sistema de reconhecimento ou compreensão prática que

[6] O filósofo da linguagem Louis O. Mink destacou o caráter sintético da atividade narrativa. De acordo com ele, a narrativa mais simples sempre combina, em proporções variáveis, uma ordem cronológica dos acontecimentos e uma ordem configuracional (que consiste em destacar uma configuração de uma sucessão). Ele observa que, "capturando em conjunto" os acontecimentos nos atos configuracionais, a operação narrativa tem o caráter do juízo no duplo sentido em que a primeira e a terceira crítica kantiana assinalam: a função sintética de "capturar em conjunto" e a função reflexiva inerente a toda operação totalizante. Nessa perspectiva, contar e seguir uma história é "refletir sobre" os acontecimentos, com o propósito de comprimi-los dentro de totalidades sucessivas que os expliquem. Mink não hesita em dar ao modo configurante a perspectiva da compreensão no sentido largo do termo: "o 'totum simul', que Boèce atribui ao conhecimento que Deus tem do mundo, seria certamente o degrau mais elevado da compreensão configurante". Ver "History and Fiction as Modes of Comprehension", em *New Literary History*, 1970, p. 551. A concepção de montagem em Pasolini, como veremos, corresponde à concepção minkiana da atividade narrativa.

[7] Ricoeur não faz senão dialetizar os dois principais processos da narrativa monológica: o processo de diferenciação e o processo de integração.

supõe: a) uma grande familiaridade com a rede conceitual da ação e do espaço hodológico representado, para as semânticas da ação;[8] b) reconhecimento da personalidade daquele que se exprime na narrativa, visto que esta pressupõe que cada frase represente uma mensagem ou um ato de julgamento na consciência do narrador, para a teoria de Genette; c) reconhecimento do necessário e do universal, comparável ao prazer do reconhecimento daquilo que é cada coisa, como quando se diz "aquele lá é ele",[9] para a teoria mimética da narrativa (na medida em que criar a intriga é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário e o verossímil do episódico).[10] Aprender, concluir, reconhecer, sem dúvida, eis o esqueleto da narrativa como imitação ou representação do padecer e do agir.

A poética da narrativa guarda, desde Aristóteles, uma relação estreita com a retórica e seu sistema verídico de juízo. Seria inútil pensar que, no tribunal, o argumento se somaria à narrativa dos fatos, do exterior. A narrativa, no tribunal, não é relegada ao contingente. Ela provoca o inteligível surgir do acidental e o necessário do episódico. Por isso, é importante saber analisar a rede conceitual da ação, quem fala e suas implicações em termos de acontecimento.[11]

O enunciável narrativo (o acontecimento)

Podemos definir a narrativa como enunciado, com a condição de não reduzi-la às dimensões de significação, designação e manifestação. É preciso, pois, introduzir uma quarta dimensão que explique por que as proposições

---

[8] A malha conceitual da ação, o conjunto dos termos relativos às questões e as pausas que explicam a ação (o porquê da ação, o quê, o quem, o como, o com, o contra quem, etc.) encontram uma determinação concreta no espaço hodológico vivido tal como o definiu Kurt Lewin. O espaço hodológico vivido é um campo de forças e de tensões segundo a distribuição de objetivos, obstáculos, meios, etc., que organiza as relações entre os sujeitos e os objetos que o compõem. A intriga – a síntese do heterogêneo que segue a combinação, em proporção variável, de objetivos, causas e acasos (P. Veyne e P. Ricoeur) – não é nada mais do que o resultado e a explicação de um espaço hodológico dado. Cf. P. Veyne, *Como se escreve a história* (Brasília: UnB, 1995).

[9] Paul Ricoeur, *Temps et récit*, parte 1 (Paris: Seuil, 1983), p. 81 [edição em português: *Tempo e narrativa*, vol. 1 (Campinas: Papirus, 1983)]. "O prazer de aprender [...] o prazer de reconhecer, é o fruto do prazer que o espectador experimenta na composição segundo o necessário e o verossimilhante."

[10] *Ibid.*, p. 70. Para Ricoeur, é o ato configurante da atividade narrativa que transforma a intriga numa explicação, visto que faz prevalecer "um por causa do outro". Veremos que esse processo narrativo não dá conta de todas as formas de narrativa.

[11] Aqui estão as características do que denominamos "narrativa-verídica".

remetem a um estado de coisas. Essa quarta dimensão é o sentido (estóicos e Bergson), a expressão (Husserl), o exprimível ou enunciável (Deleuze).[12] A narrativa é, antes de tudo, um enunciável, e o enunciável ou o sentido não se reduz nem ao estado de coisas nem ao enunciável de fato:

> [...] inseparavelmente, o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele mostra uma face para as coisas e outra para as proposições. Mas ele não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. Ele é exatamente a fronteira entre as proposições e as coisas. É este *aliquid*, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências.[13]

Em "Encontro com o imaginário", Blanchot diz que "a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação deste acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cuja atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se".[14] Esse acontecimento, de que nos fala Blanchot, não seria análogo ao acontecimento segundo os estóicos? Ora, Blanchot nos mostra que o acontecimento não se confunde com a sua realização espaço-temporal:

> [...] sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente em um começo tão abrupto que nos tira o fôlego e, todavia, desdobrando-se como o eterno recomeço – "Ah, diz Goethe, em tempos outrora vividos, foste minha irmã ou minha esposa" – tal é o acontecimento de que a narrativa é a aproximação.[15]

Lembremos que o acontecimento, o sentido, tanto para os estóicos como para Blanchot, pertence ao passado e ao futuro, mas também ao presente, ao enunciado como puro expresso que nos acena.

---

[12] Ver G. Deleuze, *Lógica do sentido* (São Paulo: Perspectiva, 1974), principalmente pp. 25-30, 31-38 e 175-182.

[13] *Ibid.*, p. 34.

[14] M. Blanchot, *O livro por vir* (Lisboa: Relógio d'Água, 1984), p. 14. A concepção de Blanchot sobre a narrativa converge com a concepção de Kate Hamburger, para quem a narrativa não é um enunciado, mas uma função pela qual é engendrado o que é criado ou contado; cf. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Ernest Klett, 1957).

[15] *Ibid.*, p. 17.

Dentro dessa perspectiva, a narrativa é, pelo menos em direito, acontecimento ideal. Entretanto, somente a narrativa e o seu movimento imprevisível e problemático podem fornecer o espaço onde o acontecimento se torna real, poderoso, atraente e insistente. Diz Blanchot:

> A narrativa é um movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter, antecipadamente e fora deste movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso, no entanto, que é somente dele que a narrativa tira seu encanto, de tal modo que ela não pode sequer "começar" antes de o ter atingido.[16]

Esse ponto pode ser denominado de sentido ou enunciável. Estimamos que a fórmula de Bergson também nos parece válida para a narrativa: só se pode "começar" um discurso ou uma narrativa se "se instala de saída no sentido".

Em nossa opinião, a narrativa não é um enunciado de fato que representa um estado de coisas, mas um enunciável. Ou seja, é antes de tudo, um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato. Esse movimento de pensamento é irredutível ao estado de coisas designado pelos enunciados (= significado de fato nas teorias semânticas), ao discurso daquele que anuncia (= significante de fato na teoria de Genette) e à universalidade ou à generalidade que ele exprime (teoria mimética de Ricoeur). Nesse sentido, o enunciável é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa e a narrativa, a realidade.

A narrativa (= função), a narração (= processo) e a história (= o enunciável)

A narrativa é uma função pela qual é criado o que contamos e tudo aquilo que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens, personagens, etc. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta os personagens e as coisas. Os personagens e os acontecimentos da narrativa são

[16] *Ibidem.*

contados da mesma maneira que aqueles de um quadro são pintados e os de um filme, fotografados. Para que a narrativa seja comunicada, é preciso que o destinatário leia ou escute os enunciados e veja as imagens de tal modo que ele possa se instalar no sentido (= o movimento do pensamento), pelo qual, e no qual, o mundo "representado" assim como os enunciados e as imagens materializadas foram criados. Em outras palavras, é precisamente porque o destinatário pode aceder, por meio dos enunciados e das imagens, ao acontecimento, ao movimento de pensamento da consciência do doador, que este último pode lhe comunicar algo que imaginou ou viveu. Nesse sentido, contrariamente ao que as análises dos teóricos estruturalistas dão a entender, nem toda frase de narrativa supõe um narrador. A situação comunicacional explícita (= narrativa com narrador) é produzida da mesma forma que os personagens e as ações. O que, e não aquele que, cria a realidade fictícia (assim como a situação comunicacional no qual ela pode eventualmente se manifestar, no espírito do leitor) são, lembremos mais uma vez, os enunciados materializados pelas imagens.

Pensamos, é claro, que a narrativa supõe um ato narrante, mas esse ato não se reduz jamais ao ato de enunciação. Em um primeiro momento, podemos definir esse ato comparando-o ao monólogo interior que esboçamos em nós mesmos quando confrontados com uma situação à qual reagimos: percebemos (percepção), sentimos (afecção), reagimos (ação). Chamamos de substantivação esse momento da narrativa por analogia aos "substantivos" da língua. Esse processo de substantivação é responsável, então, pela formação de tudo aquilo que é: objetos (substantivos), ações (verbos) e qualidades (adjetivos), etc.[17]

Todavia, o ato de narração remete, por outro lado, a dois outros processos que ele interliga: o ato de narração é um processo de diferenciação, na medida em que escolhe e organiza os objetos e as ações, e um processo de configuração ou de integração, pelo qual integra esses objetos e ações e lhes confere um sentido que eles não possuem em si sós. Esses dois processos comandam as duas dimensões fundamentais de toda narrativa verídica (voltaremos a esse ponto): a dimensão diferencial e seqüencial que ordena os ob-

[17] Sobre esse ponto, cf. P. P. Pasolini, *L'expérience hérétique* (Paris: Payot, 1976), pp. 178-180. Pasolini chama de substantivação esse momento das imagens por analogia aos "substantivos" (substantivos, adjetivos, verbos) da língua.

jetos e as ações e segundo suas disposições espaciais e temporais, e a dimensão configuracional e sintética, responsável pela transformação do diverso e do heterogêneo em uma totalidade temporal. Tal é a formulação de Paul Ricoeur, na linha de outros teóricos da narrativa: "pode-se pensar a narrativa como uma totalidade temporal, se se privilegia o fator de configuração, ou como uma sucessão organizada, se se valoriza o fator da sucessão. A função do ato narrativo é manter juntos estes dois aspectos ou dimensões da narrativa".[18]

Há um outro tipo de narrativa que não se limita a esses três processos que o ato narrativo associa na consciência, para exprimir um todo ou um sentido. Esses processos que comandam as três dimensões da narrativa fazem dela algo comparável a um ato do juízo ou de reconhecimento que exprime um devir totalitário do mundo. Dissemos que a narrativa é uma função pela qual é criado aquilo que é contado. Seja ela fictícia ou não, a narrativa verídica é uma função que cria processos – anteriores, pelo menos em direito, aos componentes que a constituem: imagens, enunciados, personagens e narradores –[19] por meio dos quais o que é contado torna-se um. Nesse sentido, a narrativa verídica se diferencia de uma outra narrativa, não-verídica, em vários pontos: em relação às dimensões da narrativa; em relação aos atos narrativos e à maneira como eles condicionam os componentes materializados; em relação às ações e objetos que compõem a situação ou história; em relação aos personagens e suas relações com as situações; enfim, em relação ao mundo fabricado. Diferentemente da narrativa verídica, a narrativa não-verídica exprime um porvir múltiplo do mundo, que afeta tudo o que se torna nele, mesmo aquele que a conta e aquele que a escuta ou vê.

Na narrativa verídica sabemos quem somos, quem fala e quem conta, ao passo que, na narrativa não-verídica, esta comodidade, que se exprime pela forma de identidade eu = eu (= unidade sintética responsável pela totalidade temporal do mundo), se encontra radicalmente alterada, visto que eu se torna um outro.

---

[18] Ver Paul Ricouer (org.), *La narrativité* (Paris: Éditions du Centre de Recherche Scientifique, 1980), p. 41.

[19] Ao contrário do que os teóricos estruturalistas afirmaram, os processos narrativos (= narração) não se confundem com o ato de enunciação. O ato de enunciação (narração no sentido de Genette) é uma atualização de processos narrativos e constitui um dos aspectos do enunciado narrativo. Os enunciados e as imagens narrativas são criados pelos processos narrativos da mesma maneira que a história e o universo contado.

O devir verídico de Ulisses e o devir falsificante de Achab

Segundo Blanchot, a narrativa é a narrativa de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto das sereias ou o encontro de Achab com a baleia; ela é, a um só tempo, navegação e encontro. Navegação porque somente aqueles que viajam no mar podem escutar o ruído de fundo, este canto enigmático, que está "sempre" a distância; ela designa essa distância – o intervalo entre o real e o imaginário – como espaço a ser percorrido. A narrativa é, então, esta metamorfose que se exerce em todas as direções e em tudo que está em jogo nela, onde, de certo modo, nada acontece a não ser essa passagem do canto real ao canto imaginário.

> A narrativa tem para progredir, esse outro tempo, essa outra navegação que é [...] esse movimento que faz que o canto se torne, pouco a pouco, embora imediatamente – e este "pouco a pouco, embora imediatamente" é o próprio tempo da metamorfose – imaginária, canto enigmático que permanece sempre a distância e que designa esta distância como um espaço a percorrer e um lugar aonde ele conduz como o ponto em que cantar deixará de ser um logro.[20]

A narrativa é, portanto, essa situação refletida, pela qual sua realidade se realiza transformando a sua própria imagem. Nesse sentido, a narrativa seria a realidade *in natura*: "por isso – diz Blanchot – não há narrativa, por isso não deixa de haver".[21] Blanchot descreve dois pólos ou modos de devir da narrativa: o devir verídico ou monológico de Ulisses (eu = eu) e o devir falsificante de Achab ("eu sou outro").

A narrativa é o canto das sereias. Não se pode negar que Ulisses o tenha ouvido. Mas, como todo homem sensato, homem de ciência, verídico, ele é muito astuto. A astúcia de Ulisses é essa "teimosia refletida que conduz ao império universal", e deve manter esse intervalo entre o real e o imaginário que o canto o convida a percorrer. Em outras palavras, ele sabe quem ele é, quem são as sereias. Também Leibniz teria escutado esse mesmo canto. A

[20] M. Blanchot, *O livro por vir*, cit., p. 17.
[21] *Ibid.*, p. 15

questão, porém, é que o homem verídico é muito prudente, e faz um grande esforço para desacreditar as sereias, acusando-as abertamente de mentirosas (quando elas cantavam), enganadoras (quando suspiravam), fictícias (quando elas tocavam) e inexistentes, de uma inexistência que o bom senso de Ulisses basta para exterminar. É o que Leibniz faz com relação ao múltiplo: faz calar esse canto, essa música mais ou menos indeterminada, esse ruído de fundo. Ele os depreciou, embora tenha o mesmo mérito de Ulisses, o de nos fazer vê-los. Leibniz reservou um lugar ao canto, ao múltiplo, e colocou-os na base de sua pirâmide. No cume do edifício, lá em cima, Leibniz criou sua tese, o apartamento onde residem os homens verídicos. É a sua tese. Ele a fez, ele a ocupou, como o melhor dos mundos possíveis: ali culmina a harmonia universal, essa música sem sons. O canto das sereias, esse ruído potente, no seu lugar ideal, diz Michel Serres, é o mais leve possível.[22]

Os homens prudentes tomaram todas as precauções para dispor as sereias lá longe, na base da pirâmide, em um lugar sem fundo. É o que fazem todos aqueles que subsumem o múltiplo sob as unidades, os conceitos, as estruturas. Isso supõe uma ilusão: quando o nada é construído sobre a pedra, sobre a unidade, mas sobre a areia, o múltiplo é construído como se a areia fosse pedra – "nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso dever é edificar como se a areia fosse pedra".[23]

Blanchot nos mostra que Achab é radicalmente outra coisa. Melville nos convida a outro mundo onde Achab encontra a baleia. Após esse encontro, que não é mais do que reconhecimento, tudo se transforma e o mundo torna-se falsificante e múltiplo. Achab viu aquilo o que Ulisses escutou. Ulisses manteve sua prudência, enquanto Achab se perdeu na imagem:

> Isto mostra que um [Ulisses] ecusou-se à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu. Depois da prova, Ulisses encontra-se tal como era [com sua identidade], e o mundo encontra-se talvez mais pobre [sem ruído, sem música?], porém mais firme e mais seguro [sob a harmonia universal]. Achab não se encontra [perdeu sua identidade], e, para o próprio Melville, o mundo ameaça incessantemente afundar-se neste espaço sem mundo [verídico ou monológico].[24]

---

[22] Ver Michel Serres, *Genése* (Paris: Grasset, 1982).

[23] J. L. Borges, "Fragmentos de un evangelio apócrifo", em *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), pp. 10-11.

[24] M. Blanchot, *O livro por vir*, cit., pp. 16-17.

Como Melville, Dantes, Enéias e muitos outros desceram aos alicerces da pirâmide, lá onde tudo é multiplicidade, lá onde o tempo é pura multiplicidade, sem unidade, nem momento, nem instante, nem início, nem fim nem integral de eternidade. Será que eles realmente desceram ou a pirâmide foi derrubada? É sabido que a Torre de Babel significa essa própria derrubada. Quanto mais se sobe, mais se aproxima do múltiplo, do caos, do ruído sem fundo das línguas. Babel é o fim da pirâmide, sua destruição, mas não o seu fracasso. Michel Serres nos mostra que é no exato momento em que a torre se desmantela que começamos a entender que é preciso compreender sem conceito, sem unidade. "Se a torre não foi terminada, foi porque este povo industrioso só a construiu naquele tempo, com pedras. Ele não tinha, como se diz, os meios."[25] De modo que todas as ciências humanas forjaram o homem como pedra. É esta a pedra fundamental de todas essas disciplinas. É essa unidade que garante todas as outras: cultura, língua, inconsciente, narrativa. "Tu és pedra, portanto, é sobre ti que o mundo será edificado."

Há, portanto, dois modos distintos de narrativa, seja ela literária ou cinematográfica. Na narrativa monológica de Ulisses, sabemos quem somos e o que contamos. Trata-se de um sistema de juízo reflexivo e de reconhecimento (o mundo é um). Leibniz, diante das sereias, diria que elas pertencem a outro mundo. Na narrativa não-verídica de Achab, não estamos tão certos de quem se é, e o mundo desmorona. A concepção não-verídica da narrativa e do mundo significa indissoluvelmente o Deus morto, um "eu" fendido e um mundo múltiplo. Por isso, muitos críticos e teóricos assinalaram a importância, tanto na literatura quanto no cinema moderno, da indeterminação da ação, dos personagens e dos narradores: as ações já não se encadeiam mais em relação a uma lógica causal, os personagens e os narradores perdem identidades, e a voz narrativa torna-se polifônica, descentrada, afônica, mentirosa.[26]

Narrativa e tempo

Para melhor compreender os dois modos da narrativa é preciso introduzir as relações de tempo e de narrativa. A narrativa verídica é aquela que

[25] Ver Michel Serres, *Genése*, cit., p. 200.

[26] Veremos na segunda parte deste trabalho que a indeterminação da ação, dos personagens e dos narradores são aspectos fundamentais para a diferenciação de algumas tendências do cinema direto, experimental e desnarrativo.

coloca aquilo que cria como tendo sido, em um certo momento, presente. Na outra narrativa, o que é criado não pertence a nenhum momento presente, ao contrário, ela "destrói" o presente em que parece se introduzir. É o que nos explica Blanchot de modo notável:

> É verdade, Ulisses navegava realmente e, um dia, em um certo momento, ele encontrou o canto enigmático. Ele pode, portanto, dizer: agora, isto acontece agora. Mas o que é que aconteceu agora? A presença de um canto ainda por vir. E o que tocou ele no presente? Não o acontecimento do encontro tornado presente, mas a abertura deste movimento infinito que é o próprio encontro, o qual fica sempre longe do lugar e do momento em que se afirma, pois é precisamente este afastamento, esta distância imaginária em que a ausência se realiza e somente ao termo da qual o acontecimento começa a ocorrer [...] Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente em um começo tão abrupto que lhe tira o fôlego, e todavia desdobrando-se como o eterno recomeço [...] tal é o acontecimento do qual a narrativa é a aproximação. Este acontecimento transtorna as relações do tempo, entretanto, afirma o tempo [...][27]

Blanchot nos diz, por um lado, que não devemos confundir o acontecimento da narrativa com sua realização espaço-temporal (= momento presente). Por outro lado, nos faz ver que não devemos deduzir o tempo da narrativa (= duração) do tempo cronológico formado por uma sucessão de instantes ou de momentos presentes, ou até mesmo de uma totalidade temporal que resultaria de uma síntese. O acontecimento da narrativa não-verídica é o próprio encontro, encontro por meio do qual Achab torna-se outro, e a baleia também. Na narrativa verídica, o acontecimento é o reconhecimento, reconhecimento do mesmo como quando se diz: "aquele lá é ele". O reconhecimento consiste em percorrer os acontecimentos do exterior, no sentido do eixo longitudinal. O encontro não, ele é essencialmente vertical, ele remonta o acontecimento do interior. É exatamente isto que Blanchot chama de "a abertura deste movimento infinito que é o próprio encontro" e não o reconhecimento do encontro (= reconhecimento do acontecimento) tornado presente.

---

[27] M. Blanchot, *O livro por vir*, cit., p. 19.

A narrativa verídica não pode fundar o tempo, porque não há meio de fazer derivar o tempo da simples ação. A narrativa do que foi, do que é, ou do que será, é uma fabulação, um mito, pois o passado, o presente e o futuro, por si sós, não passam de fabulações.

Um estudo notável de Pierre Janet, *L'evolution de la mémoire et la notion du temps*,[28] nos mostra que o presente é uma conduta particular da memória[29] e da narrativa, visto que o presente é uma narrativa da ação que fazemos quando estamos agindo. É uma conduta paradoxal, já que supõe que coloquemos a memória e a narração no presente, no próprio momento em que a ação se realiza. Apesar disso, é uma conduta necessária, que permite remontar o acontecimento do interior, unindo em uma única história completa o presente, o passado e o futuro, que, por si sós, não são senão fabulações.

Para introduzir a memória no presente e para contar uma ação no exato instante em que ela se realiza, os narradores e os sujeitos da ação devem, necessariamente, cair em uma relação de não-identificação e de não-determinação consigo mesmos. É o que nos explica Blanchot, em outras palavras: "algo lhes acontece, de que eles só podem se apossar despojando-se do seu poder de dizer 'eu', e o que lhes acontece sempre já aconteceu: eles só poderiam dar conta disso indiretamente, como do esquecimento de si mesmos, este esquecimento que os introduz no presente sem memória que é o da palavra narrante".[30] É o que Blanchot chama de palavra narrativa neutra, que não sabe nada (pura ignorância), que não se confunde com o *showing* (pura afocalidade), ela que não é a voz de ninguém, pois que nela ninguém fala (pura afonia), e que, principalmente, ela não consiste em representar ou afirmar o ser.

---

[28] Pierre Janet, *L'evolution de la mémoire et de la notion du temps* (Paris: Maloine, 1928). Cf. também E. Minkowski, *Le temps vécu: études phénoménologiques et psychopathologiques* (Paris: Collection de l'Évolution Psychiatrique, 1933). Minkowski faz um ótimo resumo das concepções de Janet sobre as relações entre o tempo, a memória e a narrativa, cf. *ibid.*, pp. 28-30.

[29] Mas trata-se de uma memória consistente por oposição a uma memória de fabulação. A diferença que Janet faz entre a memória consistente e a memória de fabulação faz ressoar a diferença que Peguy estabeleceu entre memória e história. "A história é essencialmente longitudinal, a memória é essencialmente vertical. A história consiste essencialmente em passar ao longo do acontecimento. A memória consiste essencialmente, estando dentro do acontecimento, mais que tudo em não sair dele, em nele permanecer e remontá-lo por dentro"; cf. Charles Peguy, "Clio", em *Oeuvres en prose completes* (Paris: Gallimard, 1982), p. 230; *apud* Gilles Deleuze, *Cinema II: a imagem-tempo* (São Paulo: Brasiliense, 1990), p. 124.

[30] Maurice Blanchot, "La voix narrative (Le 'il', le neutre)", em *L'entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), p. 564. Para Blanchot, a concepção da voz narrativa corresponde exatamente ao que denominamos de monólogo narrativizado, por oposição ao monólogo interior da narrativa verídica.

A narrativa verídica, seja ela verdadeira ou fictícia, supõe sempre um acontecimento tomado no curso empírico do tempo. Todos os modelos verídicos da narrativa colocam o acontecimento como preexistente à narrativa, por isso fala-se em termos de representação e não de presentificação. Aliás, a narrativa tira sua verossimilhança da representação "disto que foi". A verossimilhança significa simplesmente que a imagem fascinante da experiência, quer seja real ou não, é colocada como se ela tivesse sido ou fosse, em certo momento, presente.

A narrativa não-verídica é um verdadeiro acontecimento, o que Blanchot denomina, de forma belíssima, um acontecimento imagético:

> Um evento em imagem não é ter desse evento uma imagem, tampouco atribuir-lhe a gratuidade do imaginário. O evento, neste caso, tem verdadeiramente lugar e, no entanto, terá lugar verdadeiramente? O que acontece apodera-se de nós, como nos empolgaria a imagem, ou seja, nos despoja, dele e de nós, mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o "Eu" não "se" reconhece.[31]

Metz, como todos os teóricos estruturalistas da narrativa, aproveita a forma verídica de narrativa e de mundo para introduzir suas unidades lingüísticas. Para ele, como para Genette também, a narrativa é um discurso, porque ela irrealiza a coisa contada. Mas ela só pode fazê-lo se a coisa contada for posta, ao menos em direito, como se já tivesse acontecido. Para esses autores, o acontecimento deve estar, de certo modo, terminado, para que a sua narração possa começar.[32] Ora, vimos que, se os acontecimentos não pertencem a nenhum presente (na narrativa não-verídica), é justamente porque eles ainda não terminaram. Há uma outra maneira de fazer terminar os acontecimentos: atribuindo-lhes um sentido. É precisamente a síntese que tem por

---

[31] Cf. Maurice Blanchot, "As duas versões do imaginário", em *O espaço literário* (Rio de Janeiro: Rocco, 1987).

[32] O acontecimento, de acordo com eles, consiste ou em um acontecimento "mostrado" (*showing*) ou em palavras imitadas (*telling*): por outro lado, os acontecimentos remetem a um outro acontecimento, que é o acontecimento da constituição do "eu" e da situação comunicativa. Que o acontecimento seja o representado, o comunicado ou ainda o ato narrativo, existe a identificação da narrativa a uma consciência (= interioridade a partir da qual a narrativa é comunicada) e assimilação ou redução da consciência à consciência falante. Se Genette não se aprofundou no exame do discurso indireto livre (= monólogo narrativizado), isso se deve ao fato de que este tende a uma destituição da dialética *showing/telling* e tudo o que transforma a narrativa em um sistema de representação.

objeto os acontecimentos e o diverso da realidade que lhes confere um sentido e, ao fazê-lo, transforma o presente aberto e os acontecimentos incertos, insignificantes, em passado épico.

Se as teorias verídicas da narrativa não nos convêm é, em última análise, porque fazem uso de uma forma particular de narrativa para introduzir suas unidades racionais, lingüísticas, psicológicas, filosóficas. Além disso, essas teorias tendem a fazer crer que suas unidades e teorias correspondem à verdadeira natureza da narrativa. Cada uma das teorias da narrativa corresponde a uma determinada aplicação de uma unidade racionalizante qualquer, a um aspecto da narrativa verídica.

Além disso, ao contrário da teoria mimética de Ricoeur, as teorias estruturalistas da narrativa não dão conta do estudo mesmo da narrativa verídica. Em primeiro lugar, elas identificam a narrativa com um objeto lingüístico submetido à dialética significado/significante. O primeiro termo remete ao representante – seja a ordenação do "antes e do depois" do episódico, seja do discurso do narrador –,[33] e o segundo termo, ao representado. Em segundo lugar, as teorias semânticas *descronologizam* ou *relogificam* o representado, reduzindo-o a estruturas acrônicas. Em terceiro, a narratologia de Genette reduz o representante ao discurso significante que remete a um ato de enunciação, o que arruína a sua aplicação ao campo do cinema, uma vez que ela só pode valer para os regimes orais e escritos.[34] A aplicação da dialética significante/significado (primeiro ponto) e das estruturas acrônicas (segundo ponto) ao cinema somente se torna possível com a colocação entre parênteses das imagens sensíveis.

---

[33] Por exemplo, para Metz, o fato de ele organizar as relações do antes e do depois da ordem episódica, assim como das elipses, transforma a montagem em uma instância lingüística (pois que subordinada às regras de linguagem) e de discurso (pois que resultante de um sujeito que conta).

[34] A aplicação, feita pelos "novos semiólogos" do cinema, da narratologia de Genette constitui um esforço árido e estéril. F. Jost explicita uma série de argumentos: 1º) se as imagens cinematográficas não valem senão para as palavras, é necessário saber com que tipos de palavras e enunciados se deve trabalhar; 2º) Certamente a série de imagens é suscetível de contar uma história assim como a narrativa visual; 3º) Ora, se "não há narrativa sem narrador", portanto "o filme é um duplo discurso, discurso de um grande ilustrador e discurso de um narrador"; cf. "Narration(s): en deça et au-delà", em "Enonciation et cinéma", *Communications*, nº 38, Seuil, 1983, pp. 192-212.

A narrativa cinematográfica verídica e seus processos narrativos/imagéticos

Estamos totalmente de acordo com Gilles Deleuze quando diz que as imagens cinematográficas não decorrem de códigos e de regras lingüísticas. Em compensação, não podemos segui-lo em sua afirmação de que a narração e a narrativa são conseqüências das próprias imagens aparentes, tais como se definem, em primeiro lugar, por si mesmas. A narração e a narrativa não são conseqüências das imagens, tampouco resultam dos enunciados e dos processos lingüísticos subjacentes aos enunciados. Os processos ou operações que determinam as imagens são, sem dúvida, imagéticos. Todavia, isso não impede que a maioria desses processos sejam simultaneamente narrativos, ainda que não-lingüísticos. Por isso consideramos a oposição narrativo/não-narrativo. O fílmico não se opõe ao narrativo; ao contrário, eles são quase sempre consubstanciais. No entanto, nem o fílmico nem o narrativo são resultados de operações lingüísticas.

Entendemos que tanto a narrativa cinematográfica como as imagens e os enunciados que a compõem são decorrência de processos narrativos/imagéticos. Nesse sentido, as imagens e os enunciados cinematográficos não são anteriores à narração. Ao contrário, os processos narrativos/imagéticos são precisamente as operações que explicam por que os acontecimentos e os objetos constituem as imagens e os enunciados cinematográficos, e estes, a realidade. Em outras palavras, os processos narrativos/imagéticos são as condições que explicam por que as imagens-movimento compõem a narrativa verídica que exprime um devir único do mundo, e por que as imagens-tempo compõem a narrativa não-verídica a qual exprime um devir múltiplo do mundo.

Segundo Deleuze, há cinco processos imagéticos responsáveis pela formação das imagens cinematográficas: por um lado, a especificação, a diferenciação e a integração das imagens-movimento e, do outro, a ordenação e a seriação das imagens-tempo. Ora, esses processos não são nada mais que operações narrativas que condicionam concomitantemente as narrativas cinematográficas.

A imagem-movimento (o plano) relacionada ao esquema sensório-motor se especifica em imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação, etc.[35]

[35] Sobre essas questões, ver Gilles Deleuze, *Cinema I: a imagem-movimento* (São Paulo: Brasiliense, 1985), capítulo 4: "A imagem-movimento e suas três variedades. Segundo comentário de Bergson", pp. 76-94.

A relação ou a ligação sensório-motora é a relação entre o homem e uma situação. Deleuze chama de narração verídica o desenvolvimento do esquema sensório-motor.[36] Ora, o desenvolvimento do esquema sensório-motor é a própria narrativa, ou seja, o encadeamento das imagens-ações conforme a relação entre o homem e uma situação (= história). A narrativa verídica é comparável ao monólogo interior que esboçamos no espírito quando somos confrontados com uma situação. Ao nosso entender, só há esquema sensório-motor se há uma história.

O que Deleuze chama de processo de especificação das imagens é o que Pasolini qualifica de processo de substantivação, ou seja, a decupagem "daquilo que é".[37] Bazin já dizia que não era necessário esperar pela chegada do cinema para que se pudesse, diante de uma situação real, proceder a uma decupagem a partir do que se vê (= imagem-percepção), sente (= imagem-afecção) ou faz (= imagem-ação). Consideramos, portanto, que o processo de especificação das imagens se produz somente quando existe uma história.

A história se manifesta em um campo de tensões e forças, conforme a distribuição de objetos, de obstáculos, meios e desvios que afetam as relações sujeito/objeto. A história é uma combinação, em proporção variável, de objetivos, causas e acasos (Paul Veyne) que compõem "o espaço hodológico" vivido. Esse espaço se define, segundo Kurt Lewin, como uma determinação concreta da semântica da ação. As análises semânticas da narrativa, em termos de funções e actantes, preocuparam-se em estabelecer a relação de pressuposição entre os discursos fundados sob a base de frases de ação (tipo X faz A) e uma teoria da ação. Dentro dessa perspectiva, trata-se de explicar que a compreensão da narrativa está ligada com a familiaridade dos espectadores e leitores com elementos tais como: agente, objetivo, obstáculo, meio, circunstâncias, socorro, hostilidade, cooperação, sucesso, fracasso, etc. (= rede conceitual da ação). Nesse sentido, a análise estrutural de narrativa sempre supõe uma

---

[36] Gilles Deleuze, *Cinema 2: a imagem-tempo*, cit., p. 157. Deleuze diz: "A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais os personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica, no sentido em que aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção".

[37] Cf. P. P. Pasolini, *L'expérience hérétique*, cit., pp. 178-180. Quando Pasolini fala de substantivação, se refere à característica do plano que consiste em representar objetos, formas e atos da realidade (= "isto que é") por analogia aos substantivos da língua (= substantivos, adjetivos e verbos) sob a forma de proposições relativas: "um instrutor que ensina, estudantes que escutam, cavalos que correm [...] ou, simplesmente, um objeto que está lá"; cf. *ibid.*, p. 180.

fenomenologia implícita do fazer e do sofrer e uma compreensão prática do espaço hodológico vivido.[38]

A imagem-movimento encadeia-se conforme o esquema sensório-motor e, ao fazê-lo, integra-se em um todo, que não cessa de se diferenciar em objetos, atos e formas da realidade. Vimos que esses dois processos (integração e diferenciação) correspondem às duas faces do plano (Deleuze) e à dupla articulação pasoliniana. Ora, esses processos correspondem, precisamente, aos dois processos de toda narrativa verídica, seja ela imagética ou não: os objetos, acontecimentos e actantes que compõem o espaço hodológico vivido se integram para exprimir um todo (= macroestrutura semântica, tema ou pensamento-ação, unidade sintética, conceito), o qual, por sua vez, não cessa de se diferenciar nos objetos, formas e atos da realidade (unidades do agir e do padecer). Cada teoria da narrativa concebe de forma particular essas duas operações narrativas. Para Ricoeur, essas operações são explícitas, ou seja, a narrativa (= intriga) sempre combina, em proporção variável, uma discordância (= o diverso e o heterogêneo de uma vida) e uma concordância (= síntese e compreensão do diverso). As duas dimensões da narrativa são condicionadas pelas duas articulações que o ato narrativo reúne: a dimensão episódica resulta de um ato de diferenciação e de organização de objetos e ações em um antes e de um depois; a dimensão configuracional, de um ato de configuração e síntese que os integra em um todo ou totalidade temporal. O ato configurante transforma a dimensão episódica ("um depois do outro") em dimensão configuracional e explicativa ("um por causa do outro"). Nesse sentido, fazer do acontecimento uma intriga equivale a explicá-lo, atribuir-lhe uma significação. Essa concepção da narrativa não é nova, podemos encontrá-la em G. Lukács, W. Benjamin, L. O. Mink, assim como em Pasolini.[39] Para todos esses

---

[38] As semânticas estruturais da ação são fundadas sobre uma concepção de estrutura do espaço hodológico vivido, cuja base são as relações sujeitos–objetos e uma fenomenologia do padecer e do agir. Com freqüência, analisaram-se os contos e mitos de uma outra cultura ou de uma outra época, aplicando a eles uma dada estrutura do espaço hodológico vivido, como se essa estrutura fosse universal. É o caso de Greimas, Lévi-Strauss e G. Dumézil, que acreditam que as relações sujeitos–objetos são condicionadas por valores e estruturas que se pretendem universais. Pode-se dizer, de acordo com Michel Serres, que a narrativa é a soma de lugares tomados ou cedidos. Ora, não se pode impor uma estrutura, valores ou classificações por trás da soma de lugares. O que vem primeiro com relação aos lugares é o conflito, e o que está por detrás da estrutura dos lugares são as relações de forças sociais múltiplas.

[39] Para G. Lukács, W. Benjamin e P. P. Pasolini, "o romance", "a arte narrativa" e "a montagem" têm uma mesma função de unidade sintética comparável à da morte. Para Lukács, por exemplo, na literatura épica, o sujeito ultrapassa a dualidade do exterior e do interior assim como a incerteza dos

autores, a narrativa é uma operação de síntese que confere um sentido ao presente indefinido, instável e incerto, em que se manifestam os acontecimentos, transformado-os em passado épico ou totalidade temporal. De acordo com Pasolini, a montagem é uma síntese que integra os planos em um todo que corresponde à imagem completa do filme (diegese total ou global para Metz). Cada imagem do filme é um corte, um ponto de vista sobre o todo do cinema ou da vida (= ao plano-seqüência contínuo, ideal, insignificante, aberto). É a montagem que estabelece a relação da imagem com o todo, e é precisamente graças à montagem (= morte para Pasolini) que os acontecimentos que compõem o presente infinito e incerto de nossa vida servem para nos exprimir.[40]

Os processos imagéticos discernidos por Deleuze (integração, diferenciação e especificação) são consubstanciais aos processos narrativos que condicionam a narrativa, as imagens e os enunciados que a compõem. Não é necessário, pois, submeter a narrativa cinematográfica (nem a oral nem a escrita) aos enunciados para compreender de que maneira os processos narrativos/imagéticos condicionam as imagens-movimento que compõem o monólogo cinematográfico como "língua da realidade" (Pasolini). A classificação de Deleuze dos tipos de imagem e de montagem é certamente a classificação das diversas concepções de processos narrativos/imagéticos que constituem o monólogo interior cinematográfico. Cada grande autor, escola ou movimento do cinema clássico concebe diferentemente as imagens que, por sua vez, exprimem as relações do homem com o mundo.

---

acontecimentos que o afetam porque "ele percebe [...] a unidade de toda sua vida [...] na corrente vital do seu passado [...]. A visão capaz de perceber esta unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida [...]", *apud* Benjamin, "O narrador. Reflexões sobre a obra de Nicolas Leskov", em *Obras escolhidas*, vol. 1 (São Paulo: Perspectiva, 1993), p. 212. "Na 'rememoração', um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, em cada momento de sua vida, como um homem que morre aos trinta e cinco anos [...] Com efeito, o 'sentido' da sua vida somente se revela a partir de sua morte [...] O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita na narrativa"; cf. *ibid.*, pp. 213-214. Pasolini, que provavelmente conhecia esse ensaio de Benjamin e o livro de Lukács, afirma praticamente a mesma coisa: "morrer é, então, absolutamente necessário, pois que, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido [...]. A morte realiza uma fulgurante montagem de nossa vida [...] e faz do nosso presente infinito, instável e incerto [...] um passado claro, seguro e estável [...]. A montagem efetua, então, sobre o material do filme a mesma operação que a morte realiza sobre a vida"; cf. P. P. Pasolini, *L'expérience hérétique*, cit., p. 212. Para todos os teóricos, a narrativa jamais poderia se contentar em representar os acontecimentos. Assim é que a narrativa supõe um acontecimento terminado comparável a uma morte cuja luz permite, enfim, que a narrativa possa ser lida.

[40] P. P. Pasolini, *L'expérience hérétique*, cit., pp. 221-222.

O acinema e seu processo não-narrativo

Para melhor compreender a questão do cinema não-narrativo, pode-se remontar o caminho inverso daquele da especificação das imagens, de modo que encontre a imagem-movimento pura, em si, antes que ela se especifique em imagem-percepção, ação e afecção. De acordo com Deleuze – a partir de Bergson–, haveria um duplo regime de referências das imagens. O primeiro é o da universal variação, ou seja, um plano de imanência no qual as imagens variam umas em relação às outras em todas as suas faces e em todas as suas partes. No plano de imanência, o universo é acentrado: não há imagens privilegiadas porque a imagem aí é imanente à matéria; não há nem sujeito nem objeto; não há "substantivo". No segundo regime de imagens (regime substantivo), estas variam principalmente em relação a uma única imagem – a imagem análoga àquela de um organismo vivo – diferente dos objetos (a imagem em si). O plano de imanência torna-se, pelo processo de substantivação, um espaço hodológico.

Parece-nos que o único cinema que merece o termo não-narrativo é aquele que tenta atingir o regime da universal variação, no qual a imagem-movimento existe em estado puro,[41] e o olho é imanente à matéria, em que não há nem sujeito, nem objeto, nem centro, nem eixo, nem espaço hodológico vivido. Trata-se de um regime de percepção gasosa, de um cinema de percepção gasosa. Esse cinema, que se poderia qualificar também de imagem-matéria, surgiu com Dziga Vertov e se desenvolveu posteriormente com o cinema de vanguarda americano. Essa tendência do cinema experimental merece o título de "acinema", cunhado por Kubelka e Lyotard.* O acinema tem duas formas de atingir a universal variação, ainda que não possa alcançá-la absolutamente: uma é a imobilidade completa e a outra, o máximo de mobilidade possível. Nos dois casos, tudo se passa como se o cineasta tentasse atingir uma realidade anterior aos homens.

Pasolini expressa seu desprezo por esse cinema quando afirma que esses cineastas se recusam a montar os seus filmes (= morrer). Ou seja, que eles

---

[41] Segundo Victor Chklovski o cinema não tem condições de dar conta "do movimento puro, o movimento em-si, pois que se ocupa somente do movimento-signo e do movimento semântico"; cf. Victor Chklovski, *Cine y lenguaje* (Barcelona: Anagrama, 1971), pp. 47-50. Todavia, acreditamos que essa impossibilidade se deve aos próprios limites da percepção do filme, uma vez que as imagens do filme variam com relação a uma só imagem, que é a imagem do próprio espectador.

* Ver Jean-François Lyotard, "O acinema", nesta coletânea (N. do O.).

não concebem o plano e a montagem segundo os processos de diferenciação (não existe imagem privilegiada) e de integração (não existe síntese ou todo).

Muitos especialistas do cinema experimental e também do cinema direto confundem o cinema não-narrativo com todo o cinema de vanguarda – expressionista, impressionista, surrealista (e mesmo o documentário e a reportagem) –, que privilegia não o processo de configuração ou síntese ("montagem-rei"), e sim o processo de expressividade.

Ora, o momento de expressividade e o momento crítico ou sintético, apesar de serem pensados diferentemente de acordo com as escolas e os autores, não se opõem. Em Eisenstein, por exemplo, veremos que tais momentos são complementares. Em todo caso, o único cinema que merece, a nosso ver, a denominação de não-narrativo é aquele que se propõe a atingir, portanto, o universo ou a realidade "em-si", independentemente da ação do homem, e não o cinema poético (Chklovski e Noguez), que privilegia as tônicas poéticas (experimentais e outros), ou os realistas (diretos e outros), a despeito dos "momentos semânticos" (ação, história, intriga).

Em todos esses casos, quer se trate de um cinema de ação, de um "cinema poético" ou de um cinema não-narrativo, permanecemos no âmbito de uma imagem naturalizada: quer se trate de um monólogo interior (ação, percepção, afecção, sonho ou alucinação), quer de uma pura matéria-movimento, o cinema da imagem-movimento naturaliza a imagem. A realidade é concebida independentemente dos homens no cinema-matéria (acinema), ao passo que no cinema como monólogo interior a realidade é a linguagem da ação.

A narrativa cinematográfica e seus processos narrativos/imagéticos não-verídicos

A narrativa cinematográfica nem sempre é o resultado de processos narrativos/imagéticos verídicos. Existe outro tipo de narrativa que chamamos, com Deleuze, de não-verídica e, com Robbe-Grillet, de desnarrativa ou narrativa falsificante, condicionada por processos narrativos de outra natureza, processos de temporalização. Segundo Deleuze, as imagens-tempo não se definem com relação aos processos de integração, diferenciação e especificação de imagens, como na imagem-movimento, mas por meio da qualidade intrínseca daquilo que vem a ser na imagem (seriação) e pela coexistência de relações

de tempo na imagem (ordenação). A série (qualidade) e a ordem (coexistência) do tempo rompem com o tempo cronológico, linear, e promovem outros modos de narração e de narrativa no cinema. Se na narrativa verídica, composta de imagens-movimento, tudo remete a um, na narrativa falsificante da imagem-tempo existe uma multiplicidade irredutível que afeta o cinema.

Contrariamente a Deleuze, acreditamos que os processos de temporalização são a um só tempo imagéticos e narrativos. O que significa dizer que as imagens-tempo não são primevas em relação às operações de temporalização narrativas: é precisamente a narração temporalizante que condiciona tanto as imagens-tempo quanto a narrativa não-verídica. Além do mais, se as imagens-movimento podem existir em estado puro – ou seja, se elas podem ser determinadas independentemente da narração, da percepção humana e das relações sensório-motoras que elas implicam (como no acinema ou no cinema-matéria) –, em compensação, a imagem-tempo não pode prescindir das percepções comuns e das relações homem–mundo que ela supõe, mesmo se muitas vezes implique a destruição delas. Embora a imagem-tempo suponha homens, situações, histórias, ações, ela supera as relações sensório-motoras que eles entretêm. A imagem-tempo não pode se constituir senão por meio de um outro tipo de narração. Não há meio de fundar o tempo da imagem, que não se confunde com o presente abstrato do que é "representado" na imagem (objetos, ações, formas de realidade e suas relações sensório-motoras), se introduzirmos nela uma fissura, por meio da qual a narração se desdobra e se torna contemporânea da ação que ela descreve. A imagem deve se duplicar ou se abrir em um movimento infinito que a faz sair da consciência daquele que a percebe ou que age.[42] Essa operação supõe uma conduta particular de memória, de narração, que se pode denominar, de acordo com Pierre Janet, de "presentificação". É um monólogo narrativizado (= discurso indireto livre), ou seja, um processo pelo qual se faz uma narração – seja a nós mesmos, como se fôssemos um outro, seja a outra pessoa – do que fazemos no momento mesmo em que agimos.

[42] O desdobramento da imagem é consubstancial ao desdobramento que afeta os sujeitos portadores da palavra como os sujeitos da ação. Alguma coisa deve necessariamente lhes acontecer, que permita que eles entrem numa relação de não-identificação com eles mesmos. Assim é que perdem seus poderes de dizer "eu": eu é outro. Sem a fissura do eu e "a abertura deste movimento infinito que é o encontro" (= acontecimento que não se confunde com sua realização espaço-temporal), não se pode constituir o tempo.

Dissemos que monólogo interior era comparável às imagens (no caso do monólogo cinematográfico) e aos enunciados (no caso do monólogo oral ou escrito) que esboçamos em nós mesmos, quando nos encontramos diante de uma situação (= história, acontecimento, enunciável). Pouco importa aqui se se trata de uma situação real ou imaginária, ou mesmo de uma situação comunicativa na qual se relata uma outra situação (o que implicaria uma conduta de memória). Ora, o ato narrativo de presentificação é de uma outra natureza e não se confunde com a narração ou com a narrativa de uma ação presente ou passada. Essa diferença pode ser expressa em vários pontos:

1º) Na narrativa não-verídica, o acontecimento preexiste à narrativa, esta não consiste em relatar ou comunicar uma situação presente, passada ou futura. A narrativa não-verídica consiste em um ato de narração ou de presentificação,[43] que abre a imagem e a narrativa a um presente vivo (= a qualidade do tempo), narração que introduz o tempo e a duração no acontecimento.

2º) O ato de narração não-verídica (esse aspecto se correlaciona com o primeiro), além de sua imanência ao acontecimento, consiste em remontá-lo do interior; o acontecimento torna-se para sempre presente, uma vez que está sempre por vir e já é sempre passado (coexistência de relações de tempo).[44]

3º) A narrativa não-verídica implica uma multiplicidade que afeta as histórias, os personagens e os narradores. Não se trata mais de uma história do passado, do presente ou do futuro, visto que ela não é o resultado de um ato de fabulação inconsistente. O ato de narração não-verídica reúne, dentro de uma mesma história, o passado, o presente e o futuro que, em si mesmos, não são senão fabulações. A história, como o personagem, não pára de bifurcar, passando por presentes contraditórios e passados indiscerníveis.

4º) A narrativa não-verídica é um profundo discurso indireto livre e, sem isso, em vários níveis. Em primeiro lugar, como o discurso indireto livre, ela não consiste em representar ou comunicar um acontecimento ou um enunciado, mas em restituir o efeito vivo dos fatos e das falas, restituir suas presenças. Por outro lado, o ato de presentificação introduz uma fissura ou um des-

[43] Tudo que Blanchot afirma sobre o encontro, o acontecimento, a narrativa ("o canto das sereias") e a "voz narrativa" (o "ele", o neutro) convém particularmente ao que chamamos de processo de presentificação (= processo narrativo não-verídico ou de temporalização).

[44] O processo de ordenação (coexistência de relações de tempo) e o processo de serialização (a qualidade intrínseca do tempo) são as duas faces do processo de presentificação da narração não-verídica, que condicionam a narrativa não-verídica e as imagens-tempo que a compõem.

dobramento nas imagens, nos enunciados, nas ações, nos personagens, nos narradores e nas narrativas produzidas, exatamente como o discurso indireto livre, que, por sua vez, introduz o enunciado dentro do enunciado, a enunciação dentro da enunciação e faz coexistir o "representante" e o "representado". Na narração não-verídica, há uma fissura do "eu" que se torna ao mesmo tempo narrador e personagem, por um lado, e espectador e personagem, por outro. De fato, a narração não-verídica implica uma dupla fissura, uma fissura do falar e uma fissura do ver. Ora, esse duplo discurso indireto livre afeta as imagens, os sons e suas relações dentro do cinema moderno. Para todos os efeitos (voltaremos a esse aspecto), essa comparação só tem valor se se define o discurso indireto livre diferentemente de seus aspectos sintáticos, como fazem os lingüistas.[45]

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier foi uma das primeiras teóricas a mostrar que o cinema do pós-guerra havia deixado de ser "arte do movimento" para se tornar arte do tempo. Ela insistiu sobre o fato de que o tempo estava se tornando o personagem principal do cinema, o que o tornaria comparável a uma "escritura", na medida em que seria necessário ler a imagem. A tese de Ropars demonstra que o cinema não pode tornar-se uma escritura e tornar o tempo sensível (seu personagem principal) se ele não se tornar uma narrativa: "É somente a partir do momento em que o universo da representação se faz narrativa ou se desdobra em várias narrativas que o processo da escritura se aplica ao cinema".[46] Por outro lado, o cinema só pode se tornar verdadeiramente narrativo – sem por isso se tornar um sistema de representação – quando afirma o tempo como duração vivida (o que permite a comparação entre o cinema e o romance) e não seu desenrolar dramático, anedótico e representativo.

> "Aos olhos do espectador, o tempo é percebido como vivido à medida que a representação deixa de ser o suporte de uma ação imediatamente interpretável: aparecem então as diversas maneiras próprias ao tempo de passar sobre os seres, conforme as diversas maneiras próprias aos seres de passar no tempo.[47]

[45] Para mais detalhes sobre a questão do discurso indireto livre, ver o terceiro capítulo de André Parente, *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra* (Campinas: Papirus, 2000).
[46] M. C. Ropars-Wuilleumier, *Littérature au cinéma* (Paris: Armand Colin, 1970), p. 142.
[47] *Ibid.*, p. 132.

Com ensaios belíssimos sobre alguns dos maiores diretores de cinema do pós-guerra (Welles, Bresson, Antonioni, Fellini, Ophuls, Resnais, Rouch, Godard, etc.), Ropars descreve as diversas mudanças que se operam nos "personagens" da imagem-tempo, mudanças que "enfatizam o tempo a despeito da imagem".[48] De acordo com ela, o cinema promove uma temporalidade análoga àquela do romance moderno "evocando o tempo na sua duração vivida" e desdobrando, no tempo, a duração de seus personagens ou narradores. Ropars faz uma interessante crítica da semiologia de Metz e, indiretamente, da semiologia da narrativa. Enquanto se fica no nível da representação da ação e da sucessão anedótica ou dramática, não se pode compreender a narrativa, em particular a do cinema do tempo. Para Ropars, as transformações pelas quais passou o cinema do pós-guerra equivalem à passagem de uma estética dramática a uma estética narrativa, de uma estética da representação a uma estética da escritura, de uma sucessão a uma duração e, por fim, de uma história a uma narrativa.

Segundo a autora, "um filme pode contar uma história e não ser necessariamente uma narrativa".[49] Para que uma história se transforme em narrativa, é preciso, então, que se tire a história, o acontecimento e a imagem do presente linear e abstrato. É preciso também que se faça passar o tempo sobre os seres para que os seres possam passar no tempo. Isso nada mais é do que a necessidade de interromper o representar da ação, para introduzir a narração, a memória, no presente, fazendo com que o presente possa reunir o passado e o futuro; necessidade de que sejamos interiores ao tempo desdobrado em presente e em passado, em presente que passa e em passado que se conserva. Com efeito, para que a narrativa dialógica possa substituir a narrativa monológica é necessário que se introduza a narrativa na narrativa, a história na história, o passado e o futuro no presente.

Quando Ropars afirma que o filme pode contar uma história sem se constituir em narrativa, é justamente porque ela concebe a narrativa não como representação da ação. A narrativa só pode existir quando se produz um desdobramento no filme por meio do qual a imagem exprime e afirma o tempo. Para que uma imagem possa se constituir em narrativa, não basta apenas que ela se desdobre em tempo do significante e tempo do significado. Esse tipo de

[48] *Ibid.*, p. 40.
[49] *Ibid.*, p. 30.

desdobramento – pelo qual a imagem e a narrativa remetem a uma história e a um discurso (ver Metz, Genette e seus discípulos) – é falso não só porque se vincula a um tempo linear (no qual se podem medir a ordem, a duração, a freqüência), como também porque se articula com elementos lingüísticos abstratos ou enunciados narrativos.

A narrativa cinematográfica não-verídica pede outras definições da narração, das imagens e dos enunciados que a compõem. Se dizemos que a narrativa não-verídica é comparável a um discurso indireto livre, é precisamente porque este rompe com as unidades lingüísticas racionais que transformam os enunciados em frases submetidas às formas sintáticas estáveis do discurso direto e indireto, e transformam a narrativa em um discurso comunicativo e uma representação "disso que foi".

Idéias de autoria*

Edward Buscombe

A teoria do autor nunca foi uma teoria do cinema – nem mesmo na intenção de seus criadores. Os redatores da revista *Cahiers du Cinéma* sempre falaram de uma *"politique des auteurs"*. A tradução dessa expressão para "teoria do autor" parece ser devida a Andrew Sarris. Em um ensaio intitulado "Notes on the Auteur Theory in 1962" [Notas sobre a teoria do autor em 1962], ele observou: "Vou passar a abreviar *'la politique des auteurs'* como 'teoria do autor', para evitar confusões".[1] Uma confusão foi exatamente o que se seguiu, quando a recém-batizada "teoria" foi vista por muitos dos seus partidários e oponentes como uma explicação total do cinema.

A *politique* original dos *Cahiers* não era propriamente uma teoria, tendo um embasamento pouco sólido. Consistia numa abordagem teórica do cinema que nunca chegaria a ser plenamente explicitada. A *politique*, como indica a escolha do termo, tinha intenção polêmica e pretendia definir uma atitude em relação ao cinema e um curso de ação. Ao seguir esse curso, os *Cahiers* acabavam revelando partes da teoria na qual a *politique* se baseava; mas em geral isso acontecia por acaso, e às vezes incoerentemente.

Uma coisa, porém, está clara. Desde o início, os *Cahiers* e sua predecessora, *La Revue du Cinéma*, estavam comprometidos com a linha de que o cinema era uma arte de expressão pessoal. (No segundo número de *La Revue* foi publicado um artigo intitulado "La création doit être l'ouvrage d'un seul" [A criação deve ser obra de um só].) Naquela época (fim dos anos 1940), era inevitável que parte do projeto de uma nova revista de cinema tivesse como objetivo elevar o *status* cultural do cinema. O modo de fazer isso consis-

---

* Título original "Ideas of Autorship", em *Screen*, 14 (3), outono de 1973, pp. 75-85. Tradução de Tomás Rosa Bueno.

[1] Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", em *Film Culture*, nº 27, inverno de 1962-1963. Reimpresso em John Stuart Katz (org.), *Perspectives on the Study of Film* (Boston: Little & Brown, 1971), p. 129. Posteriormente, Sarris recuou: "Em última instância, a teoria do autor não é tanto uma teoria quanto uma atitude, um quadro de valores que converte a história do cinema em biografia de diretores"; cf. *The American Cinema* (Nova York: Da Capo Press, 1968), p. 30.

tia em afirmar que o cinema era uma forma artística, como a pintura ou a poesia, oferecendo ao indivíduo a liberdade de expressão pessoal. A principal diferença entre os *Cahiers* e as outras revistas de cinema era que os *Cahiers* não achavam que oportunidades desse tipo só poderiam ser encontradas no cinema europeu "de arte". Desde os primeiros números, discutiam-se diretores de Hollywood como Welles, Ford e Lang. Os *Cahiers* não queriam só elevar o *status* do cinema em geral, mas do cinema americano em particular, alçando seus diretores à categoria de artistas.

No sentido de uma linha de ação seguida com rigor e expressa de modo provocativo, a *politique* data, na verdade, de um artigo de François Truffaut no número 31 dos *Cahiers*, intitulado "Une certaine tendance du cinéma français" [Uma certa tendência do cinema francês]. Truffaut ataca o que chama de tradição de qualidade do cinema francês, referindo-se aos filmes de diretores como Delannoy, Allégret e Autant-Lara e, especialmente, às adaptações de romances conhecidos feitas por Aurenche e Bost. Esses filmes são criticados por serem literários, e não cinematográficos, e além disso são acusados de "realismo psicológico". Truffaut define o verdadeiro autor de um filme como aquele que traz algo genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, mas sem vida, do material original. Entre os exemplos de autores verdadeiros estão Bresson e Renoir. Em vez de limitar-se a transferir uma obra alheia fielmente e sem personalidade, o autor transforma o material em uma expressão de si mesmo.

O apelo às armas de Truffaut fez tanto sucesso, e tantos foram os autores descobertos depois dele, que, em todos os artigos subseqüentes dos *Cahiers* em que se discutia a *politique*, grande parte do espaço teve de ser dedicada a dissociar a revista dos excessos cometidos em seu nome. (Ver, por exemplo, os números 63, 70, 126, 172.) Truffaut só tinha falado de diretores franceses, mas os *Cahiers* começaram a dar cada vez mais espaço ao cinema americano. No número especial 150-151, dedicado ao cinema americano, nada menos do que 120 *cinéastes* (ou seja, autores) foram identificados.

No entanto, mesmo naquela data avançada (1964), as questões sobre o que é um autor e por que o cinema deve ser discutido em termos de artistas individuais só são respondidas implicitamente. Articulações claras que apontem para uma teoria por trás da prática são raras e apenas esboçadas. Mas uma resenha de André Bazin (no número 27 da revista) de *A glória de um covarde* [The Red Badge of Courage, John Huston, 1951] dá uma pista. Bazin

distingue entre Hitchcock, um verdadeiro *auteur*, e Huston, que é apenas um *metteur en scène* sem "nenhum estilo verdadeiramente pessoal". Huston apenas adapta, embora muitas vezes com grande habilidade, o material que lhe é dado, em vez de o transformar em algo que seja genuinamente dele. Uma afirmação parecida é feita posteriormente por Jacques Rivette, no número 126, no âmbito de uma discussão sobre crítica. Rivette declara que Minnelli não é um autor verdadeiro, mas apenas um diretor talentoso à mercê do roteiro. Com um roteiro ruim, ele faz um filme ruim e desinteressante. Fritz Lang, por outro lado, de algum modo consegue transformar até um material indiferente em algo pessoal (e isso, pensa Rivette, o torna interessante).

Essas discussões, porém, não foram muito além da posição original de Truffaut, embora servissem para confirmar a posição dos *Cahiers* acerca da questão da expressão pessoal. Uma tentativa de modificar esse quadro foi feita por Eric Rohmer. Rejeitando a ala lunática que levava a questão da personalidade a extremos, Rohmer escreve: "Le film est pour lui [o autor] une architecture dont les pierres ne sont pas – ne doivent pas être – filles de sa propre chair".[2] A comparação com a arquitetura, outra arte industrial, parecia indicar que a discussão tomaria uma direção diferente das comparações com a literatura, das quais a mais conhecida é o artigo "O nascimento de uma nova vanguarda: *La Caméra-Stylo*", de Alexandre Astruc.[3] Mas é esse artigo de Astruc que acaba se revelando mais influente para os críticos dos *Cahiers*. A concepção romântica que vê o diretor como o "único progenitor" de um filme foi a que dominou a revista.

Uma expressão clara dessa concepção, e que tem um débito particular com a teoria artística romântica, é a formulação de Rivette no número 126 dos *Cahiers:* "Un cinéaste, qui a fait dans le passé de très grands films, peut faire des erreurs, mais les erreurs qu'il fera ont toutes chances, a priori, d'être plus passionantes que les réussites d'un confectionneur".[4] O que parece estar por

---

[2] "Para o autor, o filme é uma arquitetura cujas pedras não são – não devem ser – filhas da sua própria carne"; cf. *Cahiers du Cinéma*, nº 63, outubro de 1963, p. 55.

[3] Alexandre Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra Stylo*", em Peter Graham (org.), *The New Wave* (Londres: Secker & Warburg, 1968). [Publicado originalmente em *L'Écran Française*, nº 144, março de 1948. Ver igualmente *Alexandre Astruc: du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo – Écrits (1942-1984)* (Paris: L'Archipel, 1992) (N. do O.).]

[4] "Um cineasta que tenha feito grandes filmes no passado pode cometer erros, mas os erros que ele cometer têm toda a probabilidade, *a priori*, de ser mais apaixonantes que os êxitos de um 'artesão'"; cf. *Cahiers du Cinéma*, nº 126, dezembro de 1961, p. 17. A mesma idéia pode ser encontrada em Andrew Sarris, *The American Cinema*, cit., p. 17: "o pior filme de um grande diretor pode ser mais interessante do que o melhor filme de um diretor razoável ou médio".

trás dessa declaração é a noção de "centelha divina" que separa o artista dos mortais comuns, que distingue o gênio do artesão. Todos os artigos que citei de Truffaut, Bazin e Rivette têm essa mesma crença na distinção absoluta entre o *auteur* e o *metteur en scène*, entre o *cinéaste* e o *confectionneur*, e caracterizam-na em termos da diferença entre a capacidade do autor para fazer um filme verdadeiramente próprio, ou seja, uma espécie de original, e a incapacidade do *metteur en scène* para ocultar o fato de que a origem de seu filme está em outra parte.

Quando se compara isso a uma citação do início da teoria literária romântica, fica fácil ver de onde vem essa distinção:

> Pode-se dizer que um original tem uma natureza *vegetal*; ele surge espontaneamente da raiz vital do gênio; cresce, não é feito; as imitações são com freqüência uma espécie de *manufatura*, forjadas pela *mecânica, arte* e *trabalho* de uma manufatura, a partir de materiais preexistentes que não lhes pertencem.[5]

Não é de estranhar, portanto, que os críticos "autorais" extraiam outras hipóteses dos teóricos românticos. Coleridge, por exemplo, estabelece entre dois tipos de literatura uma distinção que utiliza a metáfora da unidade orgânica encontrada no trecho citado: "As peças de Beaumont e Fletcher são meros agregados sem unidade; no drama shakespeariano há uma vitalidade que cresce e evolui de dentro – uma dominante que guia e controla as harmonias".[6] Essa noção da unidade produzida pela personalidade do autor é central na posição dos *Cahiers*; mas é tornada ainda mais explícita por seu apologista americano, Andrew Sarris: "O crítico 'autoral' está obcecado com a integridade da arte e do artista. Olha para um filme como um todo, para o diretor como um todo. As partes, por mais que sejam atraentes individualmente, devem articular-se em um sentido coerente".[7] O trabalho de um *metteur en scène* nunca será mais do que a soma das partes. Provavelmente será menos. A personalidade do autor, por outro lado, confere à sua obra uma unidade orgânica. A crença de que todos os diretores devem ser *auteurs* ou *metteurs en scène* levou inevitavelmente a um

---

[5] Citado por Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950* (Londres: Penguin, 1961), p. 54 [edição em português: *Cultura e sociedade: 1780-1950* (São Paulo: Nacional, 1969)].

[6] S. T. Coleridge, *Lectures*, 1818.

[7] Andrew Sarris, *The American Cinema*, cit., p. 30.

tipo de *apartheid* segundo o qual, como diz Rivette, os fracassos dos autores devem ser mais interessantes que os sucessos do resto. Outra formulação do que é essencialmente a mesma distinção ocorre em *Cahiers* nº 172:

> [...] l'être doué du moindre talent esthétique, si sa personnalité "éclate" dans l'oeuvre, l'emportera sur le technicien le plus avisé. Nous découvrons qu'il n'y a pas de règles. L'intuition, la sensibilité, triomphent de toutes théories.[8]

É difícil dizer se o zelo em dividir os diretores em uma corte de eleitos à direita e outra de malditos à esquerda deve algo à influência católica nos *Cahiers*. No entanto, o que pode ser identificado, mais uma vez, é a presença da teoria artística romântica na oposição da intuição às regras, da sensibilidade à teoria.

Essa tendência dos *Cahiers* em fazer da personalidade do diretor um totem chegou a tais extremos que, de vez em quando, os editores sentiam a necessidade de restabelecer o equilíbrio. André Bazin, escrevendo no número 70, introduz um ponto de vista diferente:

> A evolução da arte ocidental em direção a uma maior personalização deve definitivamente ser vista como um passo à frente, mas apenas na medida em que essa individualização continue sendo apenas uma perfeição final e não pretenda *definir* a cultura. Neste ponto, devemos lembrar o lugar-comum irrefutável que todos aprendemos na escola: o indivíduo transcende a sociedade, mas esta encontra-se irrevogavelmente *dentro* dele. De modo que não pode haver uma crítica definitiva do gênio ou do talento que não leve em conta o determinismo social, a combinação histórica de circunstâncias e o embasamento técnico que em grande medida o determinam.[9]

Bazin, como já o fizera Rohmer, utiliza a analogia da arquitetura:

> Se me permitem mais um lugar-comum, o cinema é uma arte ao mesmo tempo popular e industrial. Essas condições, necessárias à sua existência,

[8] "Mesmo o ser dotado de menor talento estético, se sua personalidade aparecer na obra, será superior ao mais hábil dos técnicos. Nós descobrimos que não há regras. A intuição e a sensibilidade triunfam sobre todas as teorias"; cf. J. L. Comolli *et al.*, "Politique des auteurs? Vingt ans aprés: le cinéma américain et la politique des auteurs", em *Cahiers du Cinéma*, nº 172, novembro de 1965, p. 3.

[9] André Bazin, "La politique des auteurs", em *Cahiers du Cinéma*, nº 70, abril de 1957, pp. 2-11.

> não são de modo algum um obstáculo – tal como não o são na arquitetura –, mas antes representam um conjunto de circunstâncias positivas e negativas que precisam ser levadas em conta.[10]

Para sermos justos, os *Cahiers* nunca esqueceram inteiramente esses lugares-comuns, e com grande freqüência publicaram artigos sobre organização da indústria do cinema, sobre gêneros cinematográficos (como a "Evolução do *western*", do próprio Bazin, em dezembro de 1955) e sobre tecnologia do cinema. A evolução da *politique des auteurs* para um culto da personalidade ganha impulso, na realidade, com a entrada em cena de Andrew Sarris. Foi ele quem levou a extremos argumentos que nos *Cahiers* eram com freqüência apenas implícitos.

Sarris, por exemplo, rejeitou a tentativa de Bazin no sentido de combinar a abordagem do autor com um reconhecimento das forças que condicionam o artista individual. Argumentando enfaticamente contra qualquer tipo de determinismo histórico, Sarris afirma:

> Mesmo que o artista não brote da cabeça idealizada de Zeus, livre das manchas embrionárias da história, a própria história é profundamente afetada pela sua chegada. Se não conseguimos imaginar um *Outubro* de Griffith, nem um *Nascimento de uma nação* de Eisenstein, porque achamos difícil transpor as concepções unificadoras de um artista sobre Lee e Lincoln para as concepções dialéticas do outro sobre Lênin e Kerensky, somos mesmo assim levados a reconhecer outras diferenças nas personalidades desses dois pioneiros além dos seus respectivos complexos culturais. É dessas diferenças que a teoria do autor se ocupa mais profundamente. Se os diretores e outros artistas não podem ser arrancados dos seus ambientes históricos, a estética fica reduzida a um ramo subordinado da etnografia.[11]

(Por uma vez, Pauline Kael está certa quando escreve a esse respeito: "E quando é que Sarris vai descobrir que a estética é de fato um ramo da etnografia; o que ele acha que ela é – uma esfera própria, separada do estudo do homem

[10] *Ibidem.*

[11] Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", cit., pp. 132-133.

e do seu ambiente?". [12] Mas logo adiante, no mesmo ensaio, a confusão dela vem à tona na observação de que "a crítica é uma arte, não uma ciência [...]". [13] Será que então a etnografia não é uma ciência?)

Se Sarris não está dizendo que o gênio independe do tempo e do espaço, está perigosamente perto de o dizer. Tal como ele a vê, a tarefa do crítico é procurar sinais de "personalidade" no cinema e, encontrando-os, garimpar o filme para fazer com que venham à tona. Não cabe explicação de como esses sinais foram parar lá. Sarris é esperto o bastante para não esquecer que a posição dele é, em grande parte, determinada pela necessidade de sustentar uma polêmica, tanto contra os que desprezam o cinema americano como contra a falta de requinte dos "críticos dos meios de comunicação de massa". ("A crítica 'autoral' é uma reação contra a crítica sociológica que entronizou o *o que* em detrimento do *como*.") [14] Mas essa consciência não evita que ele se vá colocando em uma posição cada vez mais insustentável. Na minha opinião, essa posição foi alcançada quando ele escreveu, em seu ensaio de 1962, que: "A segunda premissa da teoria do autor é a personalidade distinguível do diretor como critério de valor. Em um grupo de filmes, um diretor deve exibir certas características recorrentes de estilo que servem como assinatura". [15] Nisso está com certeza uma das falhas fatais do argumento de Sarris, e a prestidigitação que ele utiliza para a encobrir não disfarça a sua vulnerabilidade. Ele está tentando fazer a teoria do autor realizar duas funções simultâneas. Por um lado, trata-se de um método de classificação. Em outro lugar, Sarris fala sobre o valor da teoria como meio para ordenar a história do cinema, ou como ferramenta para produzir um mapa do cinema, e ninguém pode negar que a teoria, sejam quais forem as suas falhas, foi extremamente produtiva, como devem ser os mapas, para abrir territórios inexplorados. Mas, ao mesmo tempo, Sarris também pretende que a teoria sirva como um meio para medir valor. O que ele diz é que os filmes se tornam valiosos na medida em que revelam uma personalidade para a direção. Portanto, ele faz precisamente o que Bazin dizia que não deveria ser feito: usa a individualidade como prova de valor cultural. Vale notar que Sarris não é coerente ao praticar o que prega,

---

[12] Pauline Kael, "Circles and Squares: Joys and Sarris", em John Stuart Katz (org.), *Perspectives on the Study of Film*, cit., p. 154.

[13] *Ibid.*, p. 142.

[14] Andrew Sarris, *The American Cinema*, cit., p. 36.

[15] Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", cit., p. 137.

pois vários diretores cujas obras exibem um alto grau de personalidade não chegam muito alto nas listas classificatórias do *The American Cinema*. Kazan, Wilder, Dassin, até Brian Forbes, todos produzem filmes facilmente reconhecíveis como "deles", embora não sejam privilegiados pela classificação de Sarris.

Como um meio entre outros de classificar filmes, a teoria do autor provou a sua utilidade. Mas afirmar que a personalidade é *o* critério de valor parece mais questionável. A suposição de que a individualidade e a originalidade são valiosas em si deriva, como assinala Bazin em "La politique des auteurs", da teoria artística romântica. Sarris vai mais longe: "A teoria do autor valoriza a personalidade do diretor exatamente em virtude das barreiras à sua expressão".[16] Em *Cultura e sociedade: 1780-1950*, Raymond Williams descreve que no período romântico a teoria estética chegou a ver o artista como essencialmente oposto à sociedade, realizando a expressão pessoal em um ambiente hostil e valorizando-a ainda mais por isso.[17] Sarris descende diretamente dessa tradição.

Sarris, como antes dele os *Cahiers*, utiliza esse critério de valor como um meio para elevar o *status* do cinema americano. Ele admite que em Hollywood há pressões que poderiam trabalhar contra a expressão pessoal. Mas elas também existem em outros lugares:

> Todos os diretores, e não só os de Hollywood, estão aprisionados pelas condições do seu ofício e da sua cultura. A razão pela qual os diretores estrangeiros recebem invariavelmente mais créditos por sua criatividade é que o crítico local nunca tem consciência de todas as influências que operam em um ambiente estrangeiro. O falecido Robert Warshow tratava Carl Dreyer como um artista solitário e Leo McCarey como um agente social, mas sabemos hoje que havia influências culturais da Dinamarca atuando sobre Dreyer. *Dias de ira* [Vredens Dag, Carl Dreyer, 1943] é, por todos os padrões, superior a *Não desonres o teu sangue* [My Son John, Leo MacCarey, 1951], mas Dreyer não é um artista muito mais livre que McCarey. As correntes de Dreyer são apenas menos visíveis do nosso ponto de vista, do outro lado do Atlântico.[18]

---

[16] Andrew Sarris, *The American Cinema*, cit., p. 31.
[17] Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950*, cit., pp. 48-64.
[18] Andrew Sarris, *The American Cinema*, cit., p. 36.

Por si só isso é indiscutível. É claro que nenhum diretor tem liberdade total, e não há nenhuma razão *a priori* pela qual o cinema americano não deva ser tão bom quanto qualquer outro. Na realidade, para Sarris, ele é ainda melhor:

> Depois de anos de angustiantes reavaliações, estou agora disposto a apostar a minha reputação profissional na asserção de que Alfred Hitchcock é artisticamente superior a Robert Bresson, segundo todos os critérios de excelência, e que, filme por filme, o cinema americano foi, de 1915 a 1962, consistentemente melhor que o do resto do mundo. Por conseguinte, hoje considero a teoria do autor basicamente como um dispositivo crítico para registrar a história do cinema americano, o único do mundo que vale a pena explorar em profundidade, a partir do horizonte de alguns grandes diretores.[19]

Em si mesmas, essas afirmações são bastante razoáveis. O problema é que Sarris, tendo obtido a nossa fácil concordância com a afirmação de que todos os diretores estão sujeitos às circunstâncias, por uma espécie de prestidigitação, passa para a suposição de que, portanto, essas condições são irrelevantes. Os Estados Unidos podem produzir artistas cinematográficos como a Europa, mas os produzem em maior quantidade e em um padrão mais elevado. Para Sarris, a história do cinema é uma história dos autores. O reconhecimento das "circunstâncias" acaba sendo mera hipocrisia. E acho que não é difícil ver por que: se a personalidade é o critério de valor e pode ser alcançada a despeito das "circunstâncias", não é tarefa do crítico preocupar-se muito com elas.

Uma objeção óbvia ao emprego da individualidade como prova de valor é que um diretor pode ser altamente individual, mas mesmo assim ruim. Na primeira edição de *Signos e significação no cinema*, Peter Wollen parece não conseguir evitar cair nessa armadilha. No capítulo sobre a teoria do autor, ele escreve:

> A minha opinião pessoal é de que a obra de Ford é imensamente mais rica [20] que a de Hawks, e isto é revelado através de uma análise estrutural; é a riqueza das

[19] Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", cit., p. 134.

[20] É possível que com "mais rica" Wollen não queira dizer "tem maior valor estético"; mas, se for este o caso, a terminologia dele é um pouco confusa.

> relações subtis entre antinomias da obra que faz de Ford um grande artista, para lá de ser simplesmente um autor inquestionável. Aliás, a teoria de autor permite-nos revelar todo um complexo de significações em filmes como *O aventureiro do Pacífico* [Donovan's Reef, John Ford, 1963], que um estudo recente resumia a "dois homens da marinha que se retiraram para uma ilha dos mares do Sul e passam a maior parte do seu tempo a armar zaragata".[21]

Não há dúvidas de que filmes como *O aventureiro do Pacífico, Asas de águia* [Wings of Eagles, John Ford, 1957] e particularmente *O sol brilha na imensidão* [The Sun Shines Bright, John Ford, 1953] – quase indecifrável para quem não está familiarizado com a obra de Ford – de fato revelam toda a sua dimensão quando vistos no contexto da obra de Ford como um todo. Mas será que isso faz deles filmes "bons", além de interessantes? A pergunta é pertinente, pois é precisamente esse contrabando de uma coisa, sob o disfarce de outra, o responsável pela reputação da teoria do autor, que, em certos círculos, surge como uma senha secreta para uma seita exclusiva e fanática.

É possível que devamos deixar cozinhando no próprio molho pessoas como Pauline Kael, enfurecidas pela versão de Sarris da teoria do autor. Talvez aqueles que não aceitam que *Asas de águia* seja um bom filme tenham um conceito estreito do que é bom e não sejam razoáveis ao exigir que todos os filmes tenham perfeição formal, sejam "inteligentes", "adultos", etc. Mas a teoria do autor fica mais defensável quando não é obrigada a carregar na bagagem o peso de ser um critério de avaliação. E Wollen, na terceira edição do seu livro, abandona-a juntamente com muitas outras coisas:[22]

> Neste ponto é necessário dizer alguma coisa sobre a teoria de autor, uma vez que tem sido freqüentemente olhada como uma forma de introduzir a idéia de personalidade criativa no cinema de Hollywood. Em verdade, muitos dos defensores da teoria argumentam desse modo. Contudo, não partilho esta opinião e penso que é importante distinguir a teoria do autor de qualquer suspeita quanto a ela ser muito simplesmente uma expressão de "culto

[21] Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (3ª ed. Bloomington: Indiana University Press, 1972), p. 102 [edição em português: *Signos e significação no cinema* (Lisboa: Horizonte, 1979)].

[22] Sem dúvida, a virtual obsessão com a avaliação estética – e até moral – que caracterizou uma parte tão considerável da crítica inglesa deu à teoria do autor grande parte do seu apelo. (É difícil atribuir valor moral ao sistema de estúdios, por exemplo.)

da personalidade" ou de apoteose do diretor. Para mim, a teoria do autor representa de fato um corte radical com a idéia de um cinema "de arte", e nunca a transplantação de idéias tradicionais sobre arte para Hollywood. O cinema "de arte" está enraizado na idéia de criatividade e do filme como expressão de uma visão individual. O que a teoria do autor argumenta é que qualquer filme, com certeza um filme de Hollywood, é uma rede de afirmações diferentes, cruzando-se e contradizendo-se simultaneamente, elaboradas em uma versão final "coerente". Como um sonho, o filme que o espectador vê é, digamos, o "filme fachada", o produto final de uma "revisão secundária" que esconde e mascara o processo que permanece latente no filme "inconsciente" [...] Por um processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar não uma mensagem ou mundividência coerentes, mas uma estrutura que está subjacente ao filme e o modela, lhe dá um certo padrão de energia catéctica. É esta estrutura que a análise proposta pela teoria do autor liberta do filme. A estrutura está associada a um único realizador, um indivíduo, não porque desempenhe o papel de artista, exprimindo-se a si ou à sua visão no filme, mas porque é através da força das suas preocupações que uma significação não intencional e inconsciente pode ser decodificada no filme, habitualmente para grande surpresa do indivíduo em questão [...] É errado, em nome da negação da idéia tradicional de subjetividade criativa, denegar totalmente ao indivíduo qualquer estatuto. Mas Fuller, Hawks ou Hitchcock, os realizadores, são bastante distintos de "Fuller", "Hawks" ou "Hitchcock", as estruturas que tomaram os seus nomes, e não devem ser metodologicamente confundidos.[23]

Wollen não pretende que esta seja uma teoria total do cinema:

> A teoria do autor não pode ser aplicada indiscriminadamente sem quaisquer preocupações. Não faz mais que fornecer um modo de decodificar um filme, ao especificar a certo nível qual a sua mecânica. Existem outros tipos de códigos que poderiam ser propostos, e o saber se têm ou não valor terá de ser verificado pela referência ao texto, aos filmes em questão.[24]

---

[23] Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., pp. 167-168 [edição em português: *Signos e significação no cinema*, cit.; essa edição, de 1979, incorpora esta conclusão crítica adicionada na edição americana de 1972 (N. do O.)].

[24] *Ibid.*, pp. 168.

Existem vários pontos atraentes nessa posição. Ela satisfaz nossa impressão de que, por um lado, o cinema americano é o campo de estudos mais rico e de que, por outro, quanto mais soubermos sobre seus métodos de trabalho habituais, mais difícil será acreditar que Hollywood esteja povoada por gênios autônomos. E, certamente, evidências *a priori* sugerem que os temas de transferência de culpa em Hitchcock, do lar e da antítese deserto/jardim em Ford, por exemplo, são quase inteiramente inconscientes, fazendo que não seja apropriado falar, como fazem tantos críticos "autorais", de uma visão de mundo do diretor (e, particularmente, sobre o valor moral dessa visão). E evitar o problema da avaliação é certamente justificável até termos uma descrição adequada do que deve ser avaliado.

A análise estrutural dos autores teve resultados importantes, muitos deles no próprio livro de Wollen. No entanto, existem problemas no emprego de técnicas desenvolvidas para a análise de formas de comunicação inteiramente inconscientes, como os sonhos, os mitos e a própria linguagem. Qual seria a relação exata entre a estrutura chamada "Hitchcock" e o diretor chamado Hitchcock, que toma decisões sobre a história, o trabalho dos atores, os cenários, a colocação da câmera? É possível revelar, na obra de Hitchcock, estruturas que de modo algum são inteiramente inconscientes, como o uso de certos ângulos de câmera para envolver e implicar o público na ação. Hitchcock observa sobre *O homem errado* [The Wrong Man, Alfred Hitchcock, 1958]:

> Toda a abordagem é subjetiva. Por exemplo, puseram-lhe um par de algemas para prendê-lo a outro prisioneiro. Durante a viagem entre a estação e a prisão, ele é guardado por homens diferentes, mas, como está envergonhado, fica de cabeça baixa, olhando fixamente para os sapatos, de modo que nunca mostramos os guardas.[25]

Esse tipo de coisa acontece em quase todos os filmes de Hitchcock, de modo que se pode dizer que isso o identifica como um autor no sentido tradicional. Mas também tem relação com sua preocupação obsessiva, e sem dúvida em grande parte inconsciente (até ele ler a respeito), com a culpa e o voyeurismo, revelados pela análise estrutural.

---

[25] François Truffaut, *Hitchcock* (Londres: Panther, 1969), p. 296 [edição em português: *Hitchcock: entrevistas* (São Paulo: Brasiliense, 1986)].

Versões anteriores da teoria do autor supunham que, se houvesse significado em um trabalho, alguém deliberadamente o havia colocado lá, e que esse alguém deveria ser o autor. Wollen, com razão, resiste a essa idéia. Mas isso não quer dizer que só se pode falar sobre estruturas inconscientes (Wollen, de fato, diz que é um erro negar qualquer dimensão aos indivíduos, mas não haveria uma certa astúcia nessa concessão?). Pode-se ainda admitir algum papel à vontade consciente e ao talento do artista (por falta de palavra melhor), claro. Por sua vez, a vontade consciente e o talento são produto das forças que agem sobre o artista, e é aqui que a teoria do autor tradicional falha mais seriamente. Como afirma Sam Rohdie:

> Os autores estão fora do tempo. A teoria que os torna sagrados não avança na história vulgar, não tem conceitos para o social, o coletivo, nem para o nacional. O ato primeiro da crítica autoral é o da dissociação: o autor, fora do tempo, da história e da sociedade, também é libertado de todo processo produtivo, seja em Los Angeles seja em Paris.[26]

O teste de uma teoria é se ela produz novos conhecimentos. A teoria do autor produziu muitos, mas de um tipo bastante parcial, do qual grande parcela continuou completamente desconhecida. O necessário agora é uma teoria que coloque os diretores em uma situação total, em vez de uma que suponha que o desenvolvimento deles tem apenas uma dinâmica interna. Isso significa que temos de jogar fora conceitos carregados, como o de "orgânico", que sugere inevitavelmente que a obra de um diretor tira seu ímpeto de dentro. Todos esses termos revelam pressupostos com freqüência não formulados e sempre injustificados sobre o cinema. Um filme não é uma criatura viva, mas um produto trazido à existência pela operação de um complexo de forças sobre um corpo de matéria. Infelizmente, é mais fácil praticar a crítica que lida apenas com um aspecto do objeto artístico do que a que busca abranger a totalidade. Três abordagens parecem ser possíveis, e cada uma delas deve inevitavelmente remover o autor de sua posição proeminente, transformando o que restar dessa noção. Em primeiro lugar está o exame dos efeitos do cinema sobre a sociedade (pesquisas sobre a sociologia dos meios de comunicação de massa e outras). Em segundo, vem o efeito do cinema sobre a

[26] Sam Rohdie, "Education and Criticism", em *Screen*, 12 (1), p. 10.

sociedade: em outras palavras, a operação da ideologia, da economia, da tecnologia, etc. Por último, e de certo modo, trata-se apenas de uma subseção da categoria precedente, os efeitos dos filmes sobre outros filmes. Isso envolveria particularmente questões de gênero, o que significa apenas que alguns filmes têm uma relação *muito* íntima com outros. Mas todos os filmes são afetados pela história anterior do cinema. Essa é apenas mais uma coisa com a qual a teoria do autor tradicional não conseguia lidar. A teoria do autor identificava o código do autor, mas passava em silêncio sobre os códigos intrínsecos do cinema e sobre os que se originam fora dele.

Comentário sobre "Idéias de autoria" *

Stephen Heath

O artigo de Edward Buscombe esboça com clareza as questões levantadas pelo desenvolvimento da teoria do autor nos *Cahiers du cinéma* e nas extensões (Sarris) e considerações (Wollen) que se seguiram. Esses comentários pretendem apenas levantar uma ou duas questões adicionais e mudar um pouco o ponto de vista, apresentando uma articulação ligeiramente diferente dos elementos presentes na conclusão de Buscombe.

Em certa medida, a idéia de autoria supõe o autor como criador do discurso: é como fonte deste que o autor é apresentado como uma unidade de discurso. Algumas precisões impõem-se imediatamente. Nem todo discurso tem um autor, nem seria possível exigirmos que tivesse. Estamos rodeados, em nossa vida cotidiana, por uma trama de discursos em cujos fios entretecidos não saberíamos colocar exigências de autoria. Com relação ao cinema, essas exigências são limitadas. Deixando de lado a massa de materiais apresentada pela televisão, pensemos apenas em toda a gama de obras documentárias, educacionais, médicas e jornalísticas, para a qual só excepcionalmente levamos em conta alguma noção de autor. Mesmo na área do livro (em relação à qual as premissas e modelos de autoria têm uma ligação tão estreita), limitações parecidas parecem ser válidas. Muitos cientistas, por exemplo, produzem livros; contudo, só uns poucos (um Heisenberg ou um Bronowski) alcançam o *status* reconhecido de autores: na verdade, a validade da ciência está em que se presume que ela não tenha autores, que não seja de modo algum particular, mas uma demonstração clara e geral da realidade (uma premissa parecida está por trás das concepções convencionais do filme documentário: o cineasta como testemunha – Marker sobre Cuba, por exemplo). Onde a idéia da autoria está estabelecida com firmeza, subsistem dúvidas e limitações: como devemos lidar

---

* Título original, "Comment on 'The Idea of Autorship'", publicado originalmente em *Screen*, 14 (3), outono de 1973, pp. 86-91. Tradução de Tomás Rosa Bueno.

com filmes nos quais o diretor – um autor – interage com outros campos de criação (cenógrafo, assistente de diretor), os quais foram trabalhados em colaboração, ou nos quais ele pode ter tido participação apenas em uma breve seqüência (por exemplo, a contribuição de Resnais para *L'an 01* [Jacques Doillon, 1972]? E que dizer do problema do *controle*, com o qual a teoria do autor se confrontava em suas aplicações aos diretores de Hollywood? (Questões parecidas surgem em relação à idéia da autoria na literatura.)

Essas questões confirmam a premissa do autor como criador, como fonte, e essas idéias são tradicionalmente teorizadas, com mais ou menos sofisticação, por meio de noções como "imaginação criativa", "personalidade", "espontaneidade", "originalidade", ou seja lá o que for. Enquanto fonte, o autor produz "obras", unidades fechadas de discurso, exteriores a si mesmo, cuja série formará outra unidade disponível para discussão em termos do desenvolvimento, da "maturidade" do autor, e assim por diante. São essas ênfases que Buscombe resume no seu complexo de genialidade, originalidade e unidade orgânica.

O que significa, no entanto, falarmos do autor como uma fonte de discurso? O autor só se constitui na linguagem, e esta, por definição, é social, está além de qualquer individualidade, e, como afirma Saussure acerca da linguagem natural, "deve ser aceita tal qual é". Pode-se ver de que maneira a questão e a objeção são na verdade respondidas pela distinção entre linguagem e discurso, entre a *língua* geral e o uso particular. Na lingüística, isso tem apoio no reconhecimento, formulado por Jakobson, de uma maior liberdade no uso individual da língua, proporcional ao aumento do tamanho da unidade lingüística: na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade do usuário é nula; na combinação de fonemas em palavras, essa liberdade está fortemente circunscrita; na formação de orações, o usuário da língua é muito menos restrito, embora a sua "criatividade" dependa das restrições formais do conjunto de estruturas sintáticas que a gramática generativa transformacional procura descrever em seu modelo de competência; na combinação de orações em blocos de discurso, finalmente, a liberdade do usuário cresce substancialmente, de modo que a oração se torna o limite superior da lingüística como ciência, o limiar além do qual fica o individual e, portanto, o não formalizável.

É fácil enxergar os perigos dessa explicação: ela tende a instrumentalizar a linguagem, e é precisamente essa instrumentalização que serve de apoio à

idéia da autoria em seus termos convencionais. Consciência e linguagem são confundidas como uma unidade imediata no fluxo da expressão (essa imediação da consciência é a concepção burguesa do "homem" como o sujeito pontual da história que Marx atacou, por exemplo, em *A ideologia alemã*; "homem" e "autor" caminham juntos, sendo este uma instância particular daquele). Com relação ao cinema, uma explicação desse tipo é particularmente tentadora, pois a aplicação do modelo *langue/parole** ao filme levou à idéia do cinema como o reino do desempenho puro, como uma linguagem sem língua, o meio expressivo perfeito.** Muitas das explicações intuitivas do cinema enquanto linguagem dependem exatamente da equação entre consciência e instrumento na expressão direta (como assinala Buscombe, a *caméra-stylo* de Astruc é um exemplo disso). Classicamente, a teoria do autor só pode confirmar esse expressionismo; o autor se constitui *à custa da* linguagem, das ordens do discurso (ele é aquilo que uma abertura nos textos pode revelar). O efeito dessa confirmação pode ser visto com maior clareza quando a teoria funciona – e parece ser inevitável funcionar assim – como modo de avaliação.

Para combater isso, Buscombe propõe outros modos de olhar para o cinema: "a) o exame dos efeitos do cinema sobre a sociedade (pesquisas sobre meios de comunicação de massa, etc.); b) o efeito da sociedade sobre o cinema (a influência da ideologia, da economia, da história, etc.); c) uma subdivisão de (b), os efeitos dos filmes sobre outros filmes". É provável que haja uma concordância geral sobre essas colocações, que enfatizam áreas com as quais a reflexão sobre o cinema deve se ocupar. O que talvez seja um fator limitante é a formulação dessas ênfases em termos de um simples processo de soma, como outras tantas abordagens que podem ser somadas à teoria do autor. O seu desenvolvimento pode implicar uma crítica radical da teoria do autor. Não se pode apenas considerar a "influência da ideologia" como um acompanhamento a essa teoria, conservando ambas como "abordagens" distintas. A própria noção de autor já é em si uma construção ideológica (como, por exemplo, o "realismo" do filme), e toda atenção dada ao cinema enquanto articulação ideológica deve ressurgir nessa noção e em suas premissas. A força das propostas de Buscombe não pode ser limitada a um apelo por uma variedade

* Em francês no original (N. do O.).

** Uma discussão crítica sobre esses temas pode ser encontrada em vários dos artigos incluídos no número especial da *Screen*, 14 (1-2), sobre semiótica fílmica (N. do O.).

de abordagens independentes e pacíficas cuja soma daria uma melhor visão do cinema (melhor devido à disposição de um número quantitativamente maior de visões separadas). O que está em questão é a produção, por meio do desenvolvimento dessas propostas, de novos objetos cuja formalização proporcione uma apreensão teórica do filme como prática significante, uma nova problemática na qual as noções tradicionais estejam radicalmente deslocadas.

O artigo de Buscombe reconhece efetivamente a necessidade de um deslocamento desse tipo. Com relação à idéia da autoria, o objeto teórico que o desenvolvimento desse reconhecimento acarreta é o *sujeito*, tornando necessária a construção de uma teoria do sujeito com relação à prática significante específica do filme. É precisamente uma teoria assim que a noção do autor impede, determinando uma história do cinema (como essa história é concebida e escrita) e *a* história do cinema (operando uma determinação efetiva). Nesse sentido, a libertação da câmera, por exemplo, aparece como a evolução de sua perfeição instrumental (Balzac tinha uma visão exatamente semelhante da linguagem). Concebida para reproduzir a centralidade do sujeito como referência pontual (sustentando a ignorância de sua sujeição), a câmera é apresentada cada vez mais como o ponto de expressão do sujeito, como o sujeito-autor que expressa a si mesmo em uma independência imediata.

Vale a pena mencionar aqui um ou dois elementos do deslocamento que uma teoria do sujeito operaria.

A função do autor (o efeito da idéia de autoria) é uma função de unidade: o uso da noção de autor envolve a organicização do filme (como "obra") e, com isso, evita – o que é a sua verdadeira função – pensar a articulação do texto do filme com relação à ideologia. Uma teoria do sujeito representa precisamente uma tentativa, em um nível determinado, de apreender as construções do sujeito na ideologia (os modos da subjetividade). Permite, portanto, imediatamente, a articulação de outras contradições no texto do filme, além daquelas relativas à idéia de uma consciência abrangente. Ou seja, a teoria do sujeito define-se com relação a um processo histórico-social específico, reconhecendo a heterogeneidade de estruturas, códigos e linguagens em ação no filme e de posições particulares do sujeito imposto. (É evidente que uma teoria do sujeito questiona a utilização simples do modelo *langue/parole*.)

Uma teoria do sujeito ofereceria um modo de reexaminar o problema colocado por Buscombe nos parágrafos imediatamente anteriores à sua con-

clusão original acerca da opção "ou/ou": consciente ou inconsciente, "artista criativo" ou "catalisador inconsciente" (observe-se que "inconsciente" é usado aqui sem uma referência analítica precisa). Buscombe escreve:

> É bem possível fazer uma análise autoral de Dickens que, por exemplo, detectasse a presença de temas inconscientes em sua obra. Dickens era muito mais independente de pressões externas que qualquer diretor de Hollywood. Ao mesmo tempo, grande parte dos "significados" de Dickens era consciente (como mostram as notas dos seus romances). A situação "ou/ou" parece surgir porque se acredita, tradicionalmente, que para haver "significado" em uma obra é preciso que alguém deliberadamente ponha significado ali. Wollen tem com certeza razão em resistir a isso. Mas será preciso jogar fora o bebê junto com a água do banho? Será que os filmes de um diretor não podem revelar *tanto* uma estrutura inconsciente *quanto* um significado adicionado por ele?*

A equação temas inconscientes/pressões externas (com o seu corolário de intenção consciente e independência como alternativa) parece particularmente significativa nas ênfases e desenvolvimentos da teoria do autor. Por um lado, encontramos idéias de personalidade, criatividade livre e intenção independente; por outro, as noções de estruturas inconscientes, constrições, efeitos "de fora". Na teoria, podem-se atribuir procedimentos diferentes a essas duas ênfases: análise estilística e análise estrutural (do tipo desenvolvido por Lévi-Strauss). Na prática, a teoria do autor parece misturar as duas (as proporções variam, como mostra Buscombe) em uma estratégia confusa que costuma negar-se a desenvolver os resultados que produz. Os temas e as antinomias cambiantes que a teoria do autor tantas vezes demonstra — pense-se, por exemplo, na descrição de Ford e Hawks por Wollen, no segundo capítulo de *Signos e significação no cinema* –** são formações ideológicas que, por sua vez, determinam as inscrições particulares da ideologia em um corpo de filmes (sendo a autoria o princípio de pertinência desse corpo). Se esse

---

* Heath cita aqui trecho da comunicação original de Buscombe, apresentada no Congresso do British Film Institut, realizado na primavera de 1973, que deu origem ao artigo "Idéias de autoria", aqui publicado. A versão elaborada a partir deste texto pode ser encontrada no penúltimo parágrafo de "Idéias de autoria"(N. do O.).

** Peter Wollen, *Signos e significação no cinema* (Lisboa: Horizonte, 1979) (N. do O.).

reconhecimento for mantido, surgirão novos problemas que se tornarão cada vez mais importantes de considerar. Um deles é o da inscrição do sujeito nas formações ideológicas, o que não pode ser formulado apenas em termos de "pressões externas". Com efeito, se examinarmos o trabalho de Dickens, citado por Buscombe para ilustrar uma relativa liberdade das "pressões externas", torna-se claro que ele reage a quase todas as pressões ideológicas da época. De tal maneira que pode ser analisado como um imenso *dispositivo* das formações ideológicas então correntes (e não uma forma de discurso que em algum lugar deixa de ser assumido), mesmo que isso leve a uma "contradição" e acabe sobrepujando, em seus últimos textos, as premissas dadas da representação, produzindo uma espécie de dramatização frenética – o tema da negação, da circulação sem fim, do desenraizamento – das ordens discursivas dessas formações. O fundamental é o foco nas linguagens, códigos e ordens de discurso que "atravessam" o texto e a análise da atividade que o texto exerce, por sua vez, sobre essas instâncias. O *texto*, o novo objeto que cria a necessidade de uma teoria do sujeito em relação ao filme, é precisamente o espaço que rompe com a oposição entre "interno" e "externo", "dependente" e "independente", e assim por diante.

Outro problema é o da construção do sujeito ideológico, a produção do sujeito como suporte para formações ideológicas, e é nele que a psicanálise tem um papel teórico fundamental, descrevendo o posicionamento do sujeito individual. Aparentemente, no que diz respeito à prática específica do filme, a intervenção psicanalítica em uma teoria geral do sujeito precisaria, ao mesmo tempo, firmar-se como ponto de vista crítico sobre o uso da idéia de autoria e de suas premissas e ser empregada para separar, no âmbito dessa idéia (e com isso operar o seu deslocamento metodológico), "indivíduo" e "pessoa". Esta última, a pessoa, é uma construção ideológica do autor, enquanto o indivíduo é uma configuração de elementos, o sujeito em sua particularidade, cuja "história" cabe ao psicanalista traçar. A interrogação de um grupo de filmes no âmbito dessa história não é a revelação do autor, mas a descoberta, em uma série de textos, da insistência do inconsciente (no sentido freudiano do termo). Tal interrogação tem dificuldades parecidas às encontradas na tentativa de situar textos literários nesse ponto de vista (ausência de situação analítica, associações, transferências, etc.). Parece claro que o trabalho necessário no momento é a análise cerrada de sistemas de texto particulares ("sistemas textuais", na terminologia de Metz) em relação às formações ideológicas que re-

fletem ou articulam, às posições em que inscrevem o sujeito e, de maneira geral, a todo o processo de subjetividade e sentido no texto. (Precisamos, por exemplo, começar a refletir sobre os modos de relação e deslocamento entre o sujeito da *énonciation* e o sujeito do *énoncé** no filme.)

A lista de problemas pode ser estendida, e sua consideração, juntamente com as que já foram mencionadas, implica o desenvolvimento da nova problemática para a qual apontam as propostas de Edward Buscombe e dentro da qual ressurge a questão da teoria do autor. O que, nesse caso, restaria da antiga teoria? O trecho da conclusão (1972) acrescida por Wollen em *Signos e significação no cinema*, citada por Buscombe, pode proporcionar uma resposta, embora formulações anteriores no mesmo livro tendam a trazê-lo de volta a termos bastante tradicionais: "Mas Fuller, Hawks ou Hitchcock, os realizadores, são bastante distintos de 'Fuller', 'Hawks' ou 'Hitchcock', as estruturas que tomaram os seus nomes, e não devem ser metodologicamente confundidos".** O autor pode retornar como ficção ou figura (constelação de elementos), envolvendo o prazer de revolver o filme (ou uma série de filmes), enquanto pluralidade ou peça de reunião e dispersão. Assim apreendido, o autor e seu corolário, o leitor receptor passivo, tornam-se agora parte da atividade de escrever/ler. Em outras palavras, voltamos mais uma vez ao novo objeto do texto, espaço de um processo dinâmico entre sentido e sujeito.

* Em francês, no original. (N. do O.).

** Peter Wollen, *Signos e significação no cinema*, cit., pp. 166-167 (N. do O.).

Crítica ao cine-estruturalismo *

Brian Henderson[1]

Diversos textos colocam novamente na agenda o estudo estruturalista do cinema: o artigo "The English Cine-Structuralists", de Charles W. Eckert; a reedição da obra de Peter Wollen, *Signos e significação no cinema*, que reconsidera aspectos da primeira edição, de 1969; e a tradução, pela *Screen*, do texto coletivo publicado nos *Cahiers du Cinéma* sobre o filme *A mocidade de Lincoln* ** [Young Mr. Lincoln, John Ford, 1939]. Este último é explicitamente uma crítica ao estruturalismo, sendo ele próprio uma obra pós-estruturalista. Sua tradução para o inglês tem um posfácio de Peter Wollen que oferece a oportunidade para um confronto específico. Esses textos críticos são mais facilmente comparáveis pelo fato de todos eles tratarem, direta ou indiretamente, de um objeto comum: os filmes de John Ford. Segundo a revista *Tel Quel*, "o valor exato de um texto reside na sua integração e demolição de outros textos".[2] Os textos que nos interessam têm valor segundo esse critério. O livro de Wollen demoliu e/ou integrou completa ou parcialmente muitos textos da crítica cinematográfica anterior. Eckert demole parcialmente os textos do estruturalismo autoral, ao mesmo tempo que procura valorizá-los. O texto sobre *A mocidade de Lincoln* devasta quatro áreas dos estudos de cinema. O presente texto, por sua vez, procura integrar e demolir esses textos. Mais precisamente, ele inaugura essa empreitada. Esse é o único aspecto em que pode ser louvado, pois a maioria dos textos sobre crítica cinematográfica não vale o esforço da demolição e certamente não deve ser integrada.

---

* Título original "Critique of Cine-Structuralism", em *Film Quarterly*, XXVI (5), outono de 1973, pp. 25-34. Tradução de Maria Cristina Guimarães Cupertino.

[1] Este texto deve muito às conversas com Daniel Dayan e suas contribuições.

** Ver, respectivamente, Charles W. Eckert, "The English Cine-Structuralists", em *Film Comment*, 9 (3), maio-jun. de 1973, pp. 46-51; Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (3ª ed. Bloomington: Indiana University Press, 1972) – edição em português: *Signos e significação no cinema* (Lisboa: Horizonte, 1979); essa edição contém as reformulação mencionadas do texto de 1969 –; *Screen*, 13 (3), outono de 1972, pp. 5-47, publicado originalmente como "Young Mr. Lincoln de John Ford", em *Cahiers du Cinéma*, nº 223, agosto de 1970, pp. 29-47 (N. do O.).

[2] Philippe Sollers, *Theorie d'ensemble* (Paris: Seuil, 1968), p. 75.

O artigo de Eckert refere-se aos críticos ingleses que renovaram a *politique des auteurs* com o aparato crítico do estruturalismo no final da década de 1960: Geoffrey Nowell-Smith, Peter Wollen, Jim Kitses, Alan Lovell e Ben Brewster. Ele distingue três formas de crítica estrutural que têm interesse especial para os críticos de cinema: (1) o estudo das estruturas lingüísticas na narrativa (Todorov e Barthes); (2) o estudo semiológico da linguagem do cinema (Metz, Pasolini, Eco), que tenta determinar como o cinema comunica um significado e se ele pode ser analisado como uma linguagem; e (3) o estudo de Lévi-Strauss sobre as estruturas subjacentes do pensamento e sobre os códigos empregados nos sistemas dialéticos que operam no pensamento mítico. A última forma de estudo estrutural é a que mais se aproxima da usada pelos estruturalistas autorais e é aquela em que Eckert se concentra. (Eckert acha os outros dois estudos "não-promissores" e "limitados no alcance e na aplicabilidade dos *insights* a que chegam.")[3] Eckert se propõe avaliar a obra desses críticos, comparando seus métodos aos formulados por Lévi-Strauss, e depois definir as realizações e promessas do estruturalismo autoral e do estruturalismo em geral.

A primeira obra importante do cine-estruturalismo inglês foi *Luchino Visconti* de Nowell-Smith (1967),[4] em que é desenvolvida a idéia de que o objetivo da crítica é revelar, na obra de um diretor, um núcleo estrutural de motivos básicos e freqüentemente obscuros que se esconde por trás dos contrastes superficiais de assunto e tratamento. As desvantagens dessa abordagem, conforme observadas por Nowell-Smith, referem-se à possibilidade de variação nas estruturas em razão de mudanças na obra de um autor ao longo do tempo e à tentação de negligenciar os milhares de aspectos relativos à produção e ao efeito estético de um filme, que um estudo de motivos não capta. Na verdade, em seu estudo, Nowell-Smith não encontra uma estrutura única

[3] Meu texto chega muito perto de inverter as descobertas de Eckert, concluindo que o item (3), acima, não é promissor, pelo menos na maneira pela qual vem sendo trabalhado. Por razões não plenamente desenvolvidas aqui, consideramos o item (1) mais próximo da linha de Oudart que da de Metz e achamos (2) bastante promissor. Ver Alan Williams, *Film Quarterly*, vol. 26, outono de 1973, para um estudo dos mecanismos narrativos em *Conflitos de amor* [La Ronde, Marcel Ophuls, 1950]. Williams não reduz o texto a "estruturas subjacentes". Ele trabalha sobre as pistas do filme e não se desvia da inscrição em favor de sistemas que supostamente a fundamentam. Enquanto o estruturalismo autoral se desvia dos significantes para chegar aos significados, ele não só trabalha sobre os significantes, como estuda sua *produção*, especificamente os mecanismos que geram narrativa. Se não é um estudo abrangente sobre a inscrição, caso de *A mocidade de Lincoln*, publicado nos *Cahiers du Cinéma*, é uma preparação necessária para esse tipo de trabalho.

[4] Nowell-Smith, *Luchino Visconti* (Nova York: Doubleday, 1968).

e abrangente em Visconti porque esse diretor evoluiu ao longo dos anos e adotou diversos estilos de realização. O livro de Nowell-Smith também estuda aspectos da produção, da história e da influência estilística que não têm relação com a estrutura. Contudo, a impressão dominante de Eckert com referência ao livro é que, na verdade, os temas estruturais estão no núcleo do trabalho de Visconti e no interesse crítico de Nowell-Smith.

Em *Signos e significação no cinema*, Wollen menciona a teoria de Nowell-Smith sobre a crítica e depois toma os filmes de Howard Hawks como um exemplo que põe à prova a abordagem estrutural. Ele dicotomiza os filmes de Hawks em duas categorias, o drama de aventura e a comédia louca. Esses tipos representam visões inversas do mundo, os pólos positivo e negativo da visão de Hawks. Wollen adverte para a necessidade de que se cultive uma consciência das diferenças e oposições junto com a consciência das semelhanças e repetições, geralmente encontrada na crítica temática ou de motivos. Depois ele menciona os principais conjuntos de antinomias da obra de Hawks e observa como eles se desmembram em conjuntos menores, podendo estar sobrepostos ou assumir o primeiro plano. Mas a "crítica mais intensa" de Wollen é reservada para John Ford, em cuja obra ele descobre a magistral antinomia deserto/jardim (termos tirados de Henry Nash Smith). A análise que ele faz de Ford atinge sua principal conclusão nesta afirmação:

> A obra de Ford é muito mais rica do que a de Hawks [...], e isso se revela por meio de uma análise estrutural; é a riqueza das relações cambiantes entre as antinomias da obra de Ford que faz dele um grande artista, além de um autor inquestionável.

Para Eckert, essa afirmação capta a essência da espécie de estruturalismo de Wollen, do mesmo modo que a essência do estruturalismo de Nowell-Smith é definida pela busca de um núcleo consistente de motivos básicos e obscuros.

Essas duas definições estavam em harmonia com as intenções de *Horizons West* de Jim Kitses.[5] Para ele a teoria do autor significava a idéia de autoria pessoal no cinema e a concomitante responsabilidade da crítica em examinar sistematicamente toda a obra de um diretor a fim de encontrar assuntos, es-

[5] Jim Kitses, *Horizons West* (Bloomington: Indiana University Press, 1969).

truturas e qualidades formais característicos. Kitses também toma emprestado de Henry Nash Smith o *insight* de que a imagem do Oeste tem uma forma dialética. É central, para a forma do *Western*, uma filosofia dialética, um feixe ambíguo de significados e atitudes que forneça a estrutura temática tradicional do gênero. Kitses apresenta as principais antinomias implicadas e observa que as polaridades podem se alterar no decorrer da evolução de um autor. (Esses três livros levaram a artigos escritos por outros críticos ingleses, alguns dos quais favoráveis ao estruturalismo, como Alan Lovell e Ben Brewster, e outros desfavoráveis, como Robin Wood.)

Prosseguindo no exame desses textos, Eckert não passa imediatamente para a prometida avaliação dos estruturalistas autorais. Em vez disso, ele volta a Lévi-Strauss para extrair os princípios com que realizará essa avaliação. "Tomarei os *insights* mais provocadores de Lévi-Strauss na ordem geral de sua importância e do alcance de sua aplicação." A singularidade dessa longa seção é que Eckert usa apenas duas das diversas questões que ele desenvolve em seu posterior retorno aos estruturalistas autorais. São elas: 1) que cada mito é só uma aplicação limitada do padrão que emerge com o desenvolvimento da análise de um corpo de mitos, e, por isso, uma grande quantidade de mitos precisa ser analisada antes que se possa discernir uma estrutura válida; 2) que as figuras presentes nos mitos têm significados apenas com relação a outras figuras daquele mito, de modo que não se pode atribuir-lhes significados fixos.

Nowell-Smith faz uma análise meticulosa das relações em filmes específicos e dá uma atenção particular à natureza cambiante dessas relações e às progressões dialéticas, mas sua premissa inicial é que Visconti evoluiu muito como artista para que se possa fazer um estudo comparativo de seus filmes. Nesse sentido, ele considera cada filme isoladamente, tentando revelar sua relação, oculta ou clara, com o restante da obra de Visconti. A ausência de um método realmente comparativo não só qualifica o estruturalismo de Nowell-Smith como levanta a questão de se o conjunto de filmes produzidos por um diretor pode ou não se qualificar como um conjunto de mitos. Kitses efetivamente analisa a obra de um diretor como um corpo unitário de mito, mas suas figuras são definidas em termos arquetípicos e icônicos – elas têm significados tradicionais, em vez de dependerem das relações dentro de cada filme. Apenas na ênfase sobre a interação dinâmica das figuras e sua tendência a formar pares antinômicos é que a análise de Kitses se assemelha à de Lévi-Strauss. (O método de Lovell é muito próximo ao de Kitses, empregando um

misto de *insights* arquetípicos e estruturais.) Peter Wollen é quem tem mais familiaridade com os textos de Lévi-Strauss. Sua análise de Hawks e Ford, embora só pretenda ser exploratória e fazer sugestões, (1) é menos sintonizada com arquétipos e direciona-se totalmente para feixes de relações, e (2) fundamenta-se na premissa de que apenas a análise da obra integral permite o momento de síntese em que a crítica retorna ao filme singular.

Antes de concluir, Eckert amplia sua análise sobre os dois princípios. Em *Antropologia estrutural*,* Lévi-Strauss demonstrou que a significação na mitologia não pode ser encontrada nos elementos isolados que entram na composição do mito, mas apenas no modo como esses elementos se combinam. Isso vale também, acrescenta Eckert, com relação a figuras paternas, ícones tradicionais, e deserto & jardim. A aceitação de significados determinados pode nos impedir de ver importantes mudanças na relação e restringir-nos ao significado superficial do mito. Do processo de análise também podem surgir significados tradicionais, mas o fundamental é que eles serão descobertos, e não estabelecidos *a priori*. A questão do grau de unidade na obra de um autor não é resolvida com tanta facilidade. A principal premissa implícita na teoria autoral é que o corpo da obra de um diretor tem unidade. A idéia alternativa, de que um artista evolui por estágios de pensamento e técnica, é uma concepção do século XIX, sintonizada com a intencionalidade na evolução. O estudo moderno do mito criticou os esquemas evolucionistas, dando preferência aos estudos sincrônicos de motivos, tipos e formas. Devemos ponderar em que grau um diretor se adapta à unidade e convida a uma análise mítica; e precisamos imaginar que uma evolução aparente no estilo e no tema pode apenas mascarar o que é recorrente no corpo de uma obra. Eckert conclui, no geral, que provavelmente o método estrutural será produtivo proporcionalmente ao discernimento e à inteligência com que é aplicado. Suas potencialidades, no entanto, são inegáveis: "Resta muita coisa a ser feita para além do que o atual estruturalismo autoral já sugeriu".

Por que Eckert, entre o exame e a avaliação do estruturalismo autoral, retorna ao Lévi-Strauss básico, quando uma parte tão grande do que desenvolve não parece ser operacional com relação àquele projeto? Por que, defendendo o estruturalismo autoral, Eckert começa novamente do zero perguntando se "o

* Claude Lévi-Strauss, *Antropologia estrutural* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975) (N. do O.).

filme pode ser equiparado a mitos" e questionando "a adequação de um estudo estrutural do corpo da obra de um diretor – ou de filmes em geral"? Ou os estruturalistas autorais cobriram esse campo antes ou não o fizeram. Se cobriram, então a reconsideração de Eckert é repetitiva ou pode ser vista como uma crítica ao trabalho de fundamentação empreendido pelos estruturalistas (aparentemente uma crítica velada, uma vez que, nesse ponto do artigo, não faz nenhuma referência a textos). Se eles não cobriram esse terreno, então a defesa que Eckert faz dos estruturalistas autorais revela uma ausência muito mais importante do que as virtudes por ele apontadas: o fracasso da fundamentação teórica dessa crítica e a ausência de uma epistemologia estruturalista autoral. Recuperando esses textos, Eckert recuperou o escândalo de sua falta de base. Tentando integrá-los, eles se desfizeram em suas mãos. A parte intermediária de seu artigo é, assim, um tipo de cola que tenta juntá-los de novo.

O texto de Eckert oferece uma chave, na forma de um discurso contra si mesmo, que nos faz voltar aos textos originais. Nem Kitses nem Nowell-Smith discutem Lévi-Strauss. Wollen o faz, mas de um modo que, em vez de enfrentar, evita o problema de fundamentar o método que propõe. Essa fuga está inscrita na retórica do segundo capítulo de Wollen, "A teoria autoral". Ele começa com as origens históricas da teoria do autor, depois menciona Nowell-Smith e aplica o método estrutural a Hawks. Só então discute fundamentos: em dois parágrafos, espremidos entre Hawks e Ford, num discurso de fundamentação que oscila entre o grandioso e o superficial:

> É preciso acrescentar algo mais sobre as bases teóricas do tipo de exposição esquemática da obra de Hawks que esbocei. A "abordagem estrutural" que lhe está subjacente, a definição de um cerne de motivos repetidos, tem afinidades evidentes com métodos que foram desenvolvidos para o estudo do folclore e da mitologia [...] Existe o perigo, como Lévi-Strauss apontou, de que o simples registro e levantamento de semelhanças conduzam a que todos os textos estudados (tanto os contos maravilhosos russos como os filmes americanos) sejam reduzidos a um, abstrato e empobrecido [...] Isso significa que o teste de uma análise estrutural assenta não no cânone ortodoxo da obra de um realizador, em que as semelhanças estão reunidas, mas em filmes que à primeira vista poderão parecer excentricidades [...]
>
> Os protagonistas dos contos maravilhosos ou dos mitos, como foi apontado por Lévi-Strauss, podem ser dissolvidos em feixes de elementos diferen-

> ciais, pares de opostos [...] Podemos aplicar o mesmo tipo de operação no estudo dos filmes, embora, como veremos, estes sejam muito mais complexos que contos maravilhosos. É útil, por exemplo, considerar três filmes de John Ford e comparar seus heróis [...][6]

No trecho citado, o texto de Wollen parte de um registro de semelhanças para uma tênue equação e, daí, para uma integração acabada e, finalmente, para uma importação por atacado, que inclusive adverte a si mesma para avançar com cuidado. Não é preciso dizer que cada um desses estágios é gratuito, inclusive o primeiro, um registro de afinidades no nível fenomênico que afirma a sua própria evidência. O aparente avanço do trecho é uma proeza de retórica. As questões fundamentais – se os filmes são como os mitos, se os métodos do estudo do mito são aplicáveis ao estudo do filme e se a teoria do autor é compatível com o estruturalismo de Lévi-Strauss – são evitadas por Wollen e suprimidas por uma retórica hábil que parece responder a elas.

Depois da discussão de Ford há alguns trechos teóricos, que não retomam o problema dos fundamentos. Neles, Wollen discute o "ruído" do estilo e da atuação da câmera, sustentando que os filmes, como os mitos, existem independentemente de seu estilo. Por isso, apesar do ruído, "o filme pode normalmente ser discernido", sendo que, no caso, "filme" significa estrutura autoral. Girando em torno da frase "É como se um filme fosse uma composição musical e não uma interpretação musical [...]", Wollen se lança num ensaio estonteante sobre a distinção entre composição e execução/interpretação na música, na pintura e no teatro, durante sua evolução ao longo de vários séculos. Depois disso, ele conclui que o diretor não está simplesmente no comando de uma interpretação de um texto preexistente, mas é, ele próprio, também compositor. Os incidentes e episódios do roteiro original ou do romance são

> agentes que são introduzidos na mente (consciente ou inconsciente) do autor e lá reagem com os motivos e temas característicos da sua obra. O realizador não se subordina a outro autor; a sua fonte é um mero pretexto, que fornece catalisadores, cenas que se fundem com suas próprias preocupações para produzir uma obra radicalmente nova. Assim, o processo de

[6] Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., pp. 93-94. [Na edição em português, pp. 93-96.]

> execução (a realização) manifesto, o tratamento de um assunto, oculta a produção latente de um texto novo, a produção do realizador enquanto autor.[7]

O capítulo encerra com um lembrete de que a obra iniciada com os pioneiros da crítica autoral ainda está longe de se completar.

Para fundamentar o estruturalismo autoral, teríamos de começar com o estruturalismo e seus fundamentos e daí passar para o estudo do filme, mais especificamente para o estudo de autores, extraindo do estruturalismo os princípios desse estudo. Como já vimos, Wollen não faz isso. Antes, ele começa com o autorismo, determinando-o no decorrer mesmo da análise, depois se volta para o estruturalismo, percebido também no decorrer das atividades, para, em seguida, descobrir afinidades e semelhanças entre os dois.

Examinemos mais de perto essas "afinidades" e sua "descoberta" pelo texto. Em primeiro lugar, notamos que em Wollen é possível distinguir pelo menos quatro sentidos diferentes da teoria do autor: o sentido original francês, a transformação de Nowell-Smith, a transformação de Wollen (1969) e a transformação de Wollen (1972). Mas Wollen se recusa a diferenciar esses sentidos, falando em todas as ocasiões em "teoria do autor", como se esta fosse algo único agora, e sempre tivesse sido assim. Além de tornar nebulosos os dois primeiros sentidos, o próprio Wollen redefine a teoria do autor, embora afirme sua singularidade de significado. A maioria dos leitores talvez perceba que Wollen está transformando a teoria do autor, não apenas expondo-a; mas talvez não tenham noção de como esse expediente afeta seu argumento, precisamente porque a retórica que esse desmoronamento de múltiplos significados permite é muito persuasiva. Sendo assim, perguntamos: por que o texto de Wollen nega que esteja alterando a teoria do autor tal qual foi originalmente desenvolvida? Por que faz sua transformação passar por uma "descoberta" do que já existe? Ou seja: *por que nega seu próprio trabalho?* O colapso desses significados múltiplos ocorre em vários estágios. Primeiro, ao apresentar a definição dada por Nowell-Smith para a teoria do autor como um "resumo" dessa mesma teoria tal "como normalmente é apresentada hoje".[8] Wollen nega a transformação que Nowell-Smith faz na teoria do autor mesmo quando a

---

[7] *Ibid.*, p. 113. [Na edição em português, p. 114.]

[8] Observe-se a repetição fundamental da palavra "indispensável", antes e depois da citação de Nowell-Smith, na p. 80 de *Signs and Meaning in the Cinema*, cit. Duas coisas que equivalem à mesma coisa equivalem-se mutuamente. [Na edição em português, p. 82.]

importa para seu próprio discurso. Pouco depois, descobre afinidades entre a teoria do autor e o estruturalismo. Sendo óbvio que o livro de Nowell-Smith, publicado em 1967, já era influenciado por Lévi-Strauss e seus seguidores, essa "descoberta" não chega a ser fortuita. Wollen já tinha importado um estruturalismo básico na parte de sua exposição associada à teoria do autor. À medida que avança o ensaio, ele põe esse estruturalismo mais diretamente em harmonia com o original de Lévi-Strauss, ainda que afirme estar expondo uma teoria do autor singular e constante. O que essa afirmação de constância implica, nesse ponto, não é apenas que o autorismo e o estruturalismo são rigorosamente a mesma coisa, mas que *sempre foram a mesma coisa*. É exatamente essa controvérsia impossível que desobriga Wollen de fornecer fundamentos para o estruturalismo autoral. Se ele admite que está transformando a teoria do autor, ou, mais especificamente, que está tentando fundir teoria do autor com estruturalismo, então tem que fundamentar ou justificar teoricamente sua ação.

Em certo ponto Wollen diz: "Outros tipos de código podem ser propostos [além do código da estrutura autoral], e se eles têm ou não algum valor é algo que precisará ser estabelecido por referência ao texto, aos filmes em questão".[9]

Vários outros trechos de *Signos e significação no cinema* põem a ênfase nos resultados. Há um modo de ler o segundo capítulo que é o seguinte: à parte todas as questões de lógica e fundamentação, o estruturalismo autoral se justifica porque funciona – ou seja, porque produz resultados (excelentes,

---

[9] Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., p. 168. O uso ambíguo que Wollen faz da palavra "código" confunde seu texto em vários pontos. Muitas dessas confusões são transferidas para o texto de Eckert, onde geram outros problemas. Pode-se afirmar que os códigos atuam no nível do significado analisado por Lévi-Strauss, mas precisam ser diferenciados dos outros códigos mencionados por Wollen. Lévi-Strauss isola o que Hjelmslev chamaria de forma do conteúdo. Talvez seja preferível referir-se à estrutura nesse nível particular e reservar "código" para níveis de expressão. Assim, o estruturalismo, preocupado com a forma do conteúdo, ou melhor – pressupondo muitas camadas de conteúdo –, com uma estrutura profunda dentro da forma do conteúdo, pode se distinguir da semiologia, que se preocupa com a passagem do nível de expressão para o nível do conteúdo via códigos. Mas, como se observou no texto, o estruturalismo muitas vezes é usado de modo abrangente para se referir a todo trabalho influenciado por Lévi-Strauss e pela lingüística estrutural. Wollen recorrentemente confunde códigos de expressão com forma de conteúdo, concedendo-lhes um *status* equivalente, talvez na tentativa de fazer suas "estruturas" parecerem mais legítimas. Perguntar se códigos específicos têm ou não valor agrava a confusão. É evidente que todos os códigos têm valor na produção de significado no filme. A pergunta pode apenas incorporar uma preferência por alguns tipos de significado e métodos de análise sobre outros. A resposta depende do princípio de pertinência escolhido e dos resultados desejados pelo analista.

verdadeiros) quando aplicado a filmes. Essa leitura do texto de Wollen é apoiada por sua organização retórica. O autorismo é estabelecido pela discussão de Hawks, antes da introdução de Lévi-Strauss e do estruturalismo. Depois de dois parágrafos, o texto evolui para uma discussão ainda mais longa sobre Ford. (O estruturalismo autoral é mais feliz no trabalho de campo do que no laboratório teórico.) A organização do capítulo deposita nessas discussões críticas o principal peso do seu argumento. Num grau considerável elas *são* seu argumento. Deixando de lado os méritos dos resultados de Wollen, examinemos o argumento em si. O que se pode dizer contra o argumento dos bons resultados? A teoria, a filosofia e a semiologia marxistas atuaram isolada e conjuntamente para analisar os fundamentos ideológicos, conceituais e lingüísticos do empirismo. Qualquer sistema de interpretação *gera* seus próprios "resultados". Todos os sistemas de interpretação produzirão "resultados" que estarão em total conformidade com seus métodos. Por isso a justificação pelos resultados é circular. Como diz Roland Barthes num texto antigo:

> Quando alguém busca, naturalmente encontra [...] Não devemos nos queixar disso (a demonstração da coerência é sempre um belo espetáculo crítico). Mas, mesmo quando o conteúdo episódico da prova é objetivo, não é evidente que o postulado que justifica sua busca é completamente sistemático?[10]

Ainda mais importante é o fato de que qualquer sistema que simplesmente produza resultados de maneira espetacular, ou seja, sem analisar e questionar seus próprios fundamentos, suposições, problemática e operações (os meios pelos quais ele produz resultados), é necessária e inteiramente ideológico.

A explicação para a parte intermediária do texto de Eckert, muito longa e divagadora para o projeto proposto na primeira parte e concluído na terceira, é que ali se tenta dotar o estruturalismo autoral de fundamentações que ele próprio não possui. Ao fazê-lo, o texto responde a uma pergunta que não foi feita, uma pergunta que não pode ser feita sem chamar atenção para o escândalo que é a ausência dessas fundamentações na obra dos estruturalistas autorais, minando assim a obra destes e, possivelmente, o próprio texto também. O que dizer da tentativa de fundamentação feita por Eckert? Na verdade, não

[10] Roland Barthes, *On Racine* (Nova York: Hill & Wang, 1964), p. 170.

passa de um esboço, que fica bem longe do estudo sistemático e completo necessário à realização desse projeto. No entanto, é interessante em vários aspectos. Ela genuinamente fornece fundamentação, pelo fato de se basear em Lévi-Strauss e tentar avançar na direção do autorismo. E avança nessa tarefa apenas com a construção de um frágil entrelaçamento de premissas, inferências, indícios e relações, em grande parte questionáveis, embora fundamentais para estabelecer a relação que Eckert busca: "Se esses códigos [de objetos físicos e de qualidades em filmes] são parte de um sistema lógico criterioso é algo que apenas a pesquisa pode confirmar. Minhas tentativas preliminares na análise sugerem que sim [...]".[11]

O aspecto mais interessante dessa parte é que ela se desenvolve numa direção quase oposta à do estruturalismo autoral: na direção de uma crítica dos *muitos* códigos do cinema (a maioria deles descartada por Wollen, que os qualifica de "ruído" ou "inacessíveis à crítica"),[12] e não do código único da estrutura autoral, e na direção de uma compreensão do cinema como um mito bem diferente daquele do estruturalismo autoral:

> A ligação dos diretores com seu público produz um estranho Jano da arte – mitos criados por criadores de mitos que só depois de ganhar existência são investigados quanto ao seu caráter falso ou verdadeiro. Assim, talvez o melhor indicador para os filmes autenticamente míticos seja a classificação anual de sua bilheteria.[13]

Isso se aproxima bastante da antítese do estruturalismo autoral. Tendo atingido esse ponto, de que modo Eckert chega novamente ao estruturalismo

---

[11] Charles W. Eckert, "The English Cine-Structuralists", cit., p. 49. Novamente, uma confusão referente a códigos. Na medida em que um filme produz significado, é preciso supor a atuação de códigos no nível da expressão. Os códigos são por definição lógicos pelo fato de serem construídos por um sistema lógico de análise.

[12] Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., pp. 104-105. [Na edição em português, pp. 105-106.] "Ruído" para Wollen tem um significado bem diferente daquele que lhe é atribuído pela maioria dos semiólogos. Ele parece considerar como ruído qualquer coisa que provenha do nível de expressão. Se o estilo de câmera e a representação são o ruído sugerido por Wollen, ou seja, se resistem à codificação, então absolutamente nenhuma forma de conteúdo pode surgir do filme. Hjelmslev afirma que é preciso postular um paralelo (não identidade) total entre expressão e forma para que o processo de significação no cinema seja minimamente concebível. Wollen revê sua teoria do ruído na edição de 1972, mas, como argumenta no texto, com considerável ambigüidade com respeito à questão dos códigos.

[13] Charles W. Eckert, "The English Cine-Structuralists", cit., p. 50.

autoral, como prometeu na primeira parte? Ele faz isso por um *coup de force* autoral: interrompe abruptamente seu discurso sobre os fundamentos (o que equivale ao abandono deste, se não a sua rejeição) e, por um salto arbitrário, volta ao discurso original. Tudo isso constitui uma extrema e incaracterística violência da escritura, e também o segundo principal modo pelo qual o texto de Eckert se autocritica, demonstrando efetivamente a impossibilidade de se chegar ao autorismo por meio de um discurso baseado em Lévi-Strauss. Imediatamente depois da afirmação sobre a bilheteria, Eckert diz: "Duas outras afirmativas de Lévi-Strauss merecem uma breve consideração", e menciona os dois princípios discutidos acima, que não têm ligação com seu discurso sobre os fundamentos (nem com a questão sobre o ponto a que chegamos ao considerar a bilheteria), mas oferecem a ocasião para um retorno meio brusco aos estruturalistas autorais: "A questão de como as figuras devem ser interpretadas nos leva ao centro do empreendimento que caracterizei como estruturalismo autoral."[14]

Deixamos, até aqui, os textos estruturalistas autorais falarem por si mesmos e, com suas lacunas, omissões, estratégias retóricas e contradições, se destruírem. Vimos que os textos estruturalistas autorais não têm fundamentação teórica, mas vimos também que o que está presente nesses textos (seus traços específicos) só pode ser compreendido com relação a essa ausência. Ou seja, esses textos constituem um *ersatz* elaborado em torno dessa ausência, que os desvirtua a partir de seu interior. Não afirmamos positivamente que o autorismo e o estruturalismo são incompatíveis, que eles *não podem* se associar. Tampouco pretendemos fazê-lo, pois isso envolveria antes de tudo a construção do tipo de fundamentação que exigimos e depois a destruição dela, o que seria uma operação inútil. Também não supomos que nos sairíamos melhor

[14] *Ibidem*. Na realidade, a autocrítica no texto de Eckert é apenas velada e inconsciente. Nesse ponto nos lembramos do livro de Nowell-Smith, que (como o próprio Eckert o apresenta) contém uma crítica explícita do estruturalismo mesmo quando tenta aplicar o método. Eckert depreciou o texto de Nowell-Smith em razão de seu estruturalismo malogrado. No entanto, quando saímos da problemática de Wollen/Eckert (baseada no compromisso com o estruturalismo autoral e, no caso de Eckert, na questão de qual estruturalismo autoral mais se aproxima da metodologia de Lévi-Strauss) e levantamos nossas próprias questões, deixamos de estar presos pela avaliação de Eckert (que não deixa de ser congruente com suas premissas). Então estamos livres para reconsiderar o texto de Nowell-Smith e talvez achá-lo o mais interessante dos três, em parte por sua crítica explícita do estruturalismo, tanto teórico quanto prático. Dentro de outra abordagem, é consideravelmente menos desapontador o fato de Nowell-Smith ter se achado incapaz de excluir "muitos aspectos da produção, da história e da influência estilística que não têm relação com a estrutura" ao examinar os filmes de Visconti.

nessa tarefa do que os estruturalistas autorais. Pelo contrário. Com relação ao problema prático de como melhor dirigir as energias da crítica cinematográfica, contudo, consideraremos brevemente os problemas enfrentados por quem deseja fazê-lo. Isso também ajudará a explicar o malogro dos estruturalistas autorais, pois é óbvio que a questão não é que eles são pouco inteligentes. A dificuldade reside no projeto contraditório do próprio estruturalismo autoral, que assume sua mais pura forma em Wollen: a tentativa de fundir o autorismo com o estruturalismo *sem alterar nenhum dos dois no processo*. Mas, como a seção intermediária do texto de Eckert nos lembra indiretamente, para Lévi-Strauss os mitos não têm origens, centros, assuntos nem autores. Conjuntos de filmes organizados pela assinatura do autor são obviamente definidos por sua origem, ou seja, um sujeito, um autor e um centro definitivo. Wollen tenta negar essa afirmação, ou pelo menos a considera importante, quando diz, na edição revista (1972) de *Signos e significação do cinema*, que o autor não é um criador consciente, mas um catalisador inconsciente e, até mesmo (recapitulando sua teoria do "ruído"), que a estrutura autoral é apenas um código entre muitos que são perceptíveis. Nesse sentido:

> O que a teoria do autor argumenta é que qualquer filme, com certeza um filme de Hollywood, é uma rede de afirmações diferentes, cruzando-se e contradizendo-se simultaneamente, elaboradas em uma versão final "coerente". Como um sonho, o filme que o espectador vê é, digamos, o "filme fachada", o produto final de uma "revisão secundária", que esconde e mascara o processo que permanece latente no filme "inconsciente". Por vezes, esta "fachada" está tão trabalhada, tão polida, ou então tão marcada por coágulos de elementos díspares, que é impossível ir para lá dela ou, melhor, ver algo mais que não sejam as personagens, o diálogo, o enredo, etc. Mas em outros casos, por um processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar não uma mensagem ou mundividência coerentes, mas uma estrutura que está subjacente ao filme e o modela, lhe dá um certo padrão de energia catéctica. É esta estrutura que a análise proposta pela teoria do autor liberta do filme.[15] A estrutura está associada a um único realizador, um indivíduo, não porque desempenhe o papel de artista, exprimindo-se a si ou à sua visão no filme, mas porque é através da força das suas preocupações

[15] *Ibid.*, p. 47.

> que uma significação não intencional e inconsciente pode ser decodificada no filme, habitualmente para grande surpresa do indivíduo em questão. O filme não é uma comunicação, mas um artefato que é inconscientemente estruturado de certa forma. A abordagem da teoria do autor não consiste em recuperar as origens de um filme, a sua fonte criadora. Consiste em traçar uma estrutura (não uma mensagem) dentro da obra, que possa então, *post factum*, ser atribuída a um indivíduo, o realizador, em bases empíricas.[16]

Wollen dá voltas e voltas, faz concessões terminológicas para obras teóricas recentes, mas não consegue escapar às críticas (das quais tem consciência) de reter ainda o sujeito como produtor de um significado único ou distinto. No trecho citado ele confunde uma questão metodológica com outra de fundamentação. Uma vez que o estruturalismo autoral atua empiricamente (das obras para o diretor e não, *a priori*, do diretor para as obras) e uma vez que Wollen não está interessado na pessoa do diretor (em sua condição de sujeito efetivo, em sua biografia, psicanálise, ideologia pessoal), mas apenas nas estruturas rotuladas com esse nome, ele supõe ter resolvido os problemas de fundamentação do estruturalismo autoral, esboçados acima. Mas isso não acontece. Para fazê-lo, ele teria de explicar como sujeitos individuais produzem significados únicos/distintos (estruturas) que, além disso, têm a integridade e a constância de significados míticos e podem ser estudados do mesmo modo. Em resumo, ele teria de fornecer a teoria do sujeito que Lévi-Strauss deliberada e sistematicamente omite, pois sua obra é fundamentada no intercâmbio dos sujeitos na produção de significado. A controvérsia de que (alguns) diretores podem marcar seus filmes, como de fato fazem, com um significado único ou distintivo (estrutura) não pode ser fundamentada em Lévi-Strauss. E tampouco resolve o problema estipular que a estrutura autoral é apenas um significado entre muitos, pois ainda assim subsiste a questão de dar uma explicação para a produção desse significado.

De qualquer modo, Wollen é ambíguo quanto à sua abertura para outros códigos e às implicações dessa abertura para seu método. A maior fonte de ambigüidade é o fato de a edição de 1972 de *Signs and Meaning in the Cinema** imprimir novamente, *sem mudança*, os capítulos 1, 2 e 3, ao mesmo

---

[16] Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., pp. 167-168.

* Conforme referido, essa edição corresponde à edição portuguesa de *Signos e significação no cinema* (Lisboa: Horizonte, 1979) (N. do O.).

tempo que acrescenta uma nova conclusão que reconsidera várias questões mas não estabelece nenhuma retificação quanto ao estruturalismo autoral, seja em suas discussões críticas, seja em suas formulações teóricas. Wollen continua falando da "teoria do autor", embora estabeleça algumas mudanças de ênfase. A atividade de estruturação do diretor agora é inconsciente, ao passo que antes era "consciente ou inconsciente". O roteiro ou romance antes agiam como catalisador para o diretor, agora é o diretor que age como catalisador para seus materiais. Como foi observado, Wollen retém a estrutura autoral, nominalmente, como um código entre muitos, mas numa posição privilegiada, pois ele continua a identificar estrutura com significado autoral e, portanto, significado com estrutura autoral. Acima de tudo, não há nada na edição de 1972 que desautorize ou revise os fundamentos do estruturalismo autoral ou supere sua falta de fundamentação – em outras palavras, seu desligamento de Lévi-Strauss. O nome deste não é mencionado no novo capítulo. Wollen quer conservar seus avanços na crítica e seu método crítico, embora esteja disposto a mudar o vocabulário para tornar isso mais fácil. Daí sua longa reafirmação da teoria do autor,[17] que de forma alguma é retratada em sua observação de que os capítulos 1 e 3 (não o 2) são "as partes mais valiosas" do livro, e tampouco neste comentário: "Acredito que o desenvolvimento das análises autorais de filmes de Hollywood já não seja mais uma primeira prioridade". Isso não quer dizer que seus estudos autorais anteriores foram abandonados mas, sim, que estão congelados na eternidade de um autorismo acabado. Como ele diz na frase seguinte: "Isso não significa que os reais avanços da crítica autoral não devam ser defendidos e salvaguardados".

Os métodos do estudo do mito podem ser aplicados ao estudo do filme? O estruturalismo pode se fundir com o autorismo? Essas duas perguntas *não são idênticas*. Tanto Wollen quanto Eckert supõem essa identidade, embora Eckert exagere nessa suposição e isso faça seu texto desafinar. O estruturalismo autoral trata as duas perguntas como uma só. Especificamente, reduz a primeira pergunta à segunda. Com isso, converte o estudo de filmes em mitos dependentes da fusão de autorismo com estruturalismo e efetivamente descarta outros métodos de estudo, procurando assim assumir e ocupar inteiramente esse campo de estudo. E é o que de fato acontece nos estudos em língua inglesa realizados até agora; os estruturalistas autorais conseguiram iden-

[17] Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., pp. 167-173.

tificar seus métodos e preocupações com a própria idéia do estudo de filmes como mitos. Tendo criticado o estruturalismo autoral, estamos em situação de reconsiderar essa relação e de destrinçar essas perguntas. Quando o estruturalismo autoral é destruído, isso não significa absolutamente que o estudo de filmes como mitos também seja destruído. Na verdade, parece que *só* a destruição do estruturalismo autoral *libera* a outra questão, ou seja, permite que ela seja feita e respondida.[18] Uma vez que as perspectivas para a fusão do autorismo com o estruturalismo não são promissoras, talvez fosse mais interessante, para a crítica cinematográfica, pensar em outras possibilidades. A seção intermediária do texto de Eckert, divergente das demais, sugere um estruturalismo não-autorista, que não é dependente da epistemologia autorista e tampouco organiza seus materiais pela assinatura do autor. Também sugere, aparentemente reempossando Metz, Eco e outros, o estudo semiológico dos códigos de expressão cinemáticos.

Mas, antes de embarcar nesses estudos, devemos considerar algumas críticas importantes do estruturalismo, que também se aplicam a alguns métodos da semiologia. Essas críticas derivam dos desenvolvimentos teóricos de amplo alcance inscritos nos textos de Derrida, Kristeva, Lacan e outros. Elas sacudiram o estruturalismo até seus fundamentos, ou melhor, sacudiram *os* fundamentos do estruturalismo (e, portanto, tudo o mais), pois se voltam especificamente para os fundamentos e a epistemologia. Por certo, os textos em questão estão longe de concordar inteiramente um com o outro, até mesmo quanto aos defeitos do estruturalismo. Essa polifonia, que inclui a repetição e também a discórdia, dispensa o presente texto da necessidade de falar por ou a partir de qualquer outro texto específico, o que, de qualquer maneira, seria temerário. A sua lista de críticas ao estruturalismo será, portanto, parcial, superficial e bastante geral.[19]

---

[18] A problemática de um texto não está relacionada apenas às questões que ele traz, mas também às que ele não traz. Mais especificamente, encontra-se na relação entre elas, pois um texto só propõe determinadas questões à custa de outras. A relação entre questões apresentadas e questões reprimidas é sempre ideológica.

[19] Evidentemente "estruturalismo" se refere a um grande número de discursos e a um grande número de textos que associam de vários modos esses discursos. É muito cedo para dizer que o estruturalismo foi definitivamente substituído por um movimento posterior, que não seja para diferenciar os elementos estruturalistas dos não-estruturalistas na nova constelação. A crítica do estruturalismo aqui esboçada pode até ser vista como a crítica que o estruturalismo faz de si mesmo. A crítica é, assim, um expurgo da ala empirista do estruturalismo e dos elementos empiristas que de modo mais geral estiveram nele presentes. Nesse expurgo crítico, o "estruturalismo" – considerado como a

Os defeitos do estruturalismo quanto à fundamentação se inter-relacionam. Em primeiro lugar ele é um empirismo. Toma como objeto o texto como dado. Esse dado, o objeto textual, é seu horizonte e absoluto. Em segundo lugar, o estruturalismo coloca o objeto como outro. Baseia-se na separação entre sujeito e objeto, ou seja, na epistemologia empirista, que, por sua vez, se baseia na metafísica ocidental (dualista) tradicional. Essa epistemologia determina a prática do estruturalismo como uma espécie de representação, ela mesma localizável como conceito e método dentro das ideologias históricas do Ocidente. (Michel Foucault identifica a representação como a episteme dos séculos XVII e XVIII.)[20] A obra estruturalista representa ou reproduz a estrutura do objeto, de tal forma que as duas se relacionam, uma com a outra, como imagens espelhadas. O texto estruturalista é um simulacro de seu objeto.[21]

A crítica do estruturalismo transforma esse modelo sob todos os aspectos. Por um lado, o texto não é mais visto como um objeto, dado e acabado (essencialmente um produto), mas como um processo, ele mesmo uma produção, especificamente uma ordenação de mecanismos para a produção de significado. Assim, é necessário falar do *trabalho* do texto, se se quiser evitar reificá-lo ao modo da ideologia consumidora do capitalismo. Essa ordenação de mecanismos para produzir significado não é em si mesma algo dado; é determinada pelas condições materiais, que precisam ser examinadas na análise do texto. Assim, o texto não pode ser compreendido apenas pelo seu exame. De modo semelhante, na verdade idêntico, o discurso que estuda o texto é produtor. Ele não representa a estrutura do texto, não estuda um objeto sentado sobre o intervalo que separa sujeito de objeto, conhecedor de conhecido. Ele se mistura com o texto estudado. A produtividade do texto estudado e a do discurso que estuda se fundem e interagem para formar um novo texto.

O princípio da intertextualidade se relaciona com a produtividade do texto. Significa, de modo bastante simplificado, que nenhum texto é isolado,

---

soma de defeitos que é criticada – torna-se o objeto virtual do estruturalismo, enquanto atividade teórica, no esclarecimento e transformação de si mesmo. Esse objeto não precisa ter contornos rigorosos, e menos ainda precisa corresponder a objetos reais. O que é importante é a atividade teórica que ele permite.

[20] Michel Foucault, *The Order of Things* (Londres: Tavistock, 1970), pp. 46-217 [edição em português: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (São Paulo: Martins Fontes, 1985)].

[21] Ver Roland Barthes, "The Structuralist Activity", em *Collected Essays* (Evanston: Northwestern University Press, 1972), pp. 213-220 [edição em português: *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (Petrópolis: Vozes, 1971)].

específico, único, e que nenhum texto é auto-originador. Todo texto é uma combinação de outros textos e discursos, que ele "amarra" de um modo determinado e a partir de uma posição ideológica determinada. (Assim, desaparece a idéia de uma antropologia, de uma universalidade dos estudos que tratam da cultura como um todo. Essa última nega a sua própria prática significante, que é sempre ideológica.) Dessa forma, a descrição da estrutura de um texto o empobrece e distorce, e, na verdade, se equivoca com relação à própria natureza da textualidade.

O empirismo está ultrapassado não só porque a produtividade do texto substitui o objeto estático, a intertextualidade substitui a estrutura, e a produtividade conjunta do método crítico substitui a divisão e a representação sujeito–objeto, mas também porque a investigação já não se limita ao próprio objeto, ao que é dado, mas trata do que está ali à luz do que não está ali. Isso inclui o questionamento da problemática do texto: não apenas as respostas que ele dá, mas as perguntas que faz, e não só as perguntas que faz, mas as perguntas que deixa de fazer. Por que alguns discursos são incluídos no texto e outros são desprezados? Por que o texto os associa e os enfatiza de um determinado modo? Subordinando-se ao objeto e à sua problemática, o empirismo é necessariamente ideológico em sua função. Ele reproduz a ideologia do objeto e, acima de tudo, sua própria ideologia, constituindo-se como um discurso que não faz perguntas fundamentais, nem de fundamento, particularmente sobre si próprio.

A relação desse trabalho teórico com o estudo de filmes pode não ser evidente à primeira vista, a não ser pela imensa sombra que ele lança sobre todo o projeto do cine-estruturalismo, com o qual, no presente artigo, quisemos designar não apenas o estruturalismo autoral, mas também de outros tipos. Existe, contudo, um texto de crítica cinematográfica que tenta se erigir sobre essa nova fundamentação teórica – o texto "*Young Mr. Lincoln* de John Ford", de autoria coletiva, publicado pelos *Cahiers du Cinéma*. Conforme mencionado anteriormente, esse artigo pode ser lido como uma crítica ao estruturalismo, como a concretização, na área dos estudos fílmicos, da crítica teórica ao estruturalismo.

O código tutor do cinema clássico*

Daniel Dayan[1]

A semiologia lida com o cinema de duas maneiras. Por um lado, estuda o nível da ficção, ou seja, a organização do conteúdo do filme. Por outro, estuda o problema da "linguagem do filme", o nível da enunciação. Críticos estruturalistas como Barthes e os *Cahiers du Cinéma* de *A mocidade de Lincoln*** mostraram que o nível da ficção é organizado em uma linguagem múltipla, uma organização mítica através da qual a ideologia é produzida e expressa. Igualmente importante, entretanto, e muito menos estudada, é a enunciação fílmica, o sistema que medeia o acesso do espectador ao filme – o sistema que "fala" a ficção. Este artigo argumenta que tal nível está longe de ser destituído de ideologia. Ele não transmite meramente, com neutralidade, a ideologia do nível ficcional. Como veremos, é construído de modo que mascare a origem e a natureza ideológicas dos enunciados cinematográficos. Fundamentalmente, o sistema de enunciação analisado a seguir – o sistema da *sutura* – funciona como um "código tutor". Ele fala dos códigos dos quais a ficção depende. É o intermediário necessário entre esses códigos e nós. O sistema da sutura é para o cinema clássico o que a linguagem verbal é para a literatura. Os estudos lingüísticos param quando se atinge o nível da sentença. Do mesmo modo, o sistema analisado a seguir conduz apenas do plano ao enunciado cinematográfico. Além do enunciado, o nível da enunciação pára. O nível da ficção começa.

Nossa investigação está enraizada no trabalho teórico de um tempo e um lugar particulares que devem ser especificados. Os eventos políticos de maio de 1968 transformaram a reflexão sobre o cinema na França. Depois de um período idealista dominado por André Bazin, um período fenomenológico

---

* Título original "The Tutor-Code of Classical Cinema", em *Film Quarterly*, 28 (1), outono de 1974, pp. 438-451. Tradução de Thelma Medice Nobrega.

[1] Brian Henderson colaborou na redação desse artigo, a partir de um texto anterior.

** Referência ao texto coletivo "*Young Mr. Lincoln* de John Ford", em *Cahiers du Cinéma*, nº 223, agosto de 1970 (N. do O.).

influenciado por Cohen-Séat e Jean Mitry e um período estruturalista introduzido pelos escritos de Christian Metz, vários críticos e teóricos de cinema adotaram uma perspectiva que aproximava a semiologia do marxismo. Essa tendência é bem representada por três grupos fortemente influenciados pela revista literária *Tel Quel*: o coletivo Dziga Vertov, liderado por Jean-Pierre Gorin e Jean-Luc Godard; a revista *Cinéthique*; e os novos e profundamente transformados *Cahiers du Cinéma*.

Após um período relativamente curto de hesitação e polêmica, os *Cahiers* estabeleceram uma espécie de frente comum com a *Tel Quel* e a *Cinéthique*. Seu programa, durante o período que culminou entre 1969 e 1971, era estabelecer as bases de uma ciência do cinema. Como definiu Althusser, isso exigia um "rompimento epistemológico" com discursos ideológicos anteriores sobre cinema. Na visão dos *Cahiers* posterior a 1968, os discursos ideológicos incluíam sistemas estruturalistas de um tipo empirista. Ao buscar efetuar tal ruptura dentro do discurso sobre o cinema, os *Cahiers* se concentravam em autores da segunda geração estruturalista (Kristeva, Derrida, Schefer) e naqueles da primeira geração que se opunham a qualquer interpretação empirista da obra de Lévi-Strauss.

O propósito era evitar qualquer interpretação de estrutura que fizesse com que esta parecesse conter sua própria causa, livrando-a desse modo das determinações do *sujeito* e da *história*. Como explica Alain Badiou:

> A atividade estruturalista foi definida há alguns anos como a construção de um "simulacro do objeto", simulacro que, em si mesmo, nada seria além de intelecto adicionado ao objeto. Recentes trabalhos teóricos, realizados tanto no campo do marxismo quanto no da psicanálise, mostram que tal concepção de estrutura deve ser completamente rejeitada. Tal concepção pretende encontrar, no interior do real, um tipo de conhecimento do qual o real pode apenas ser o objeto. Supostamente, esse conhecimento já está presente lá, apenas esperando para ser revelado.[2]

Incapaz de compreender as causas de uma estrutura, o que são e como funcionam, tal concepção considera a estrutura uma causa em si mesma. O efeito é substituído pela causa, e a causa permanece desconhecida ou se torna

[2] Citado por Jean Narboni em um artigo sobre Jancsó, em *Cahiers du Cinéma*, nº 219, abril de 1970.

mítica (o autor "teológico"). O estruturalismo dos *Cahiers* sustenta, por outro lado, que o todo não se resume à soma de suas partes. A estrutura não é apenas um resultado a ser descrito, mas o traço de uma *função* estruturante. A tarefa do crítico é localizar o agente invisível de tal função. O todo da estrutura se torna assim a soma de suas partes, mais a causa da estrutura, mais o relacionamento entre elas, através do que a estrutura é ligada ao contexto que a produziu. Estudar uma estrutura, portanto, *não é* buscar sentidos latentes, mas procurar aquilo que causa ou determina a estrutura.

Dado o projeto dos *Cahiers* de uma busca por causas, que meios para realizá-lo estavam disponíveis? Como Badiou aponta, dois sistemas de pensamento propõem uma concepção estrutural da causalidade: o marxismo de Louis Althusser e a psicanálise de Jacques Lacan. As teses de Althusser influenciaram fortemente a produção teórica dos *Cahiers*, durante o período em questão. Sua influência era constantemente comentada e tornada explícita, tanto nos textos dos *Cahiers* como por aqueles que os comentavam. Menos bem entendida é a influência sobre os *Cahiers* da psicanálise lacaniana, aquele *outro* sistema do qual se podia esperar que surgisse uma ciência do cinema por meio de uma crítica do estruturalismo empirista.

Lacan diz que a psicanálise é uma ciência:

> A primeira palavra de Lacan é dizer: em princípio, Freud fundou uma ciência. Uma nova ciência que era a ciência de um novo objeto: o inconsciente [...] Se a psicanálise é uma ciência porque é ciência de um objeto distinto, ela também é uma ciência com a estrutura de todas as ciências: tem uma teoria e uma técnica (método) que tornam possível o conhecimento e a transformação de seu objeto em uma prática específica. Como em toda ciência autenticamente constituída, a prática não é o absoluto da ciência, mas um momento teoricamente subordinado; o momento em que a teoria, tendo se tornado método (técnica), entra em contato teórico (conhecimento) ou contato prático (cura) com seu objeto específico (o inconsciente).[3]

Como Claude Lévi-Strauss, Lacan distingue três níveis dentro da realidade humana. O primeiro nível é a natureza, o terceiro é a cultura. O nível

[3] Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (Nova York: Monthly Review Press, 1971), pp. 198-199.

intermediário é aquele em que a natureza é transformada em cultura. Esse nível particular dá sua estrutura à realidade humana – é o nível do simbólico. O nível ou ordem simbólica inclui a linguagem, bem como outros sistemas que produzem significação, mas é fundamentalmente estruturado pela linguagem.

A psicanálise lacaniana é uma teoria da intersubjetividade, no sentido de que trata do(s) relacionamento(s) entre o "eu" (*self*) e o "outro", independentemente dos sujeitos que no final ocupam esses lugares. A ordem simbólica é uma rede de relacionamentos. Qualquer "eu" é definível por sua posição dentro dessa rede. A partir do momento em que um "eu" pertence à cultura, seus relacionamentos fundamentais com o "outro" são administrados por essa rede. Desse modo, as leis da ordem simbólica dão sua forma a pulsões originalmente físicas ao determinar os itinerários compulsórios através dos quais elas podem ser satisfeitas. A ordem simbólica é, por sua vez, estruturada pela linguagem. Esse poder estruturador da linguagem explica a função terapêutica da fala na psicanálise. A tarefa do psicanalista, através da fala do paciente, é religar o paciente à ordem simbólica, da qual ele recebeu sua particular configuração mental.

Assim para Lacan, ao contrário de Descartes, o sujeito *não é* a base fundamental do processo cognitivo. Primeiro, ele é apenas uma de muitas funções psicológicas. Segundo, ele não é uma função inata. Aparece em um certo momento do desenvolvimento da criança e tem de ser constituído de uma certa maneira. Ele também pode ser alterado, parar de funcionar e desaparecer. Estando no próprio centro do que percebemos como nosso eu, essa função é invisível e inquestionada. Para evitar as conotações incrustadas no termo "subjetividade", Lacan chama essa função de "o imaginário". O termo deve ser entendido de modo literal – é o domínio das imagens.

O imaginário pode ser caracterizado por meio das circunstâncias de sua gênese ou das conseqüências de seu desaparecimento. É constituído por um processo que Lacan chama de fase do espelho. Ocorre quando a criança está entre os seis e os dezoito meses de vida e ocupa uma situação contraditória. Por um lado, ela não possui o domínio de seu corpo; os vários segmentos do sistema nervoso ainda não estão coordenados. A criança não consegue mexer nem controlar o corpo todo, mas somente partes isoladas e distintas. Por outro lado, a criança goza desde seus primeiros dias de uma precoce maturidade visual. Durante esse estágio, ela se identifica com a imagem visual da mãe ou

da pessoa que desempenha o papel da mãe. Através dessa identificação, percebe seu próprio corpo como um todo unificado, por analogia ao corpo materno. Portanto, a noção de um corpo unificado é uma fantasia antes de ser uma realidade. É uma imagem que a criança recebe do exterior.

Por meio da função imaginária, as respectivas partes do corpo são unificadas de modo que constituam um corpo e, assim, constituam alguém: um "eu". A identidade é, portanto, uma estrutura formal que depende fundamentalmente de uma identificação. A identidade é um efeito, entre outros, da estrutura através da qual as imagens são formadas: o imaginário. Lacan efetua assim uma dessacralização radical do sujeito: o "eu", o "ego", o "sujeito" não passam de imagens, reflexos. O imaginário constitui o sujeito através de um efeito "especular" comum à constituição de todas as imagens. Um espelho em uma parede organiza os vários objetos de uma sala em uma imagem unificada, finita. Assim também o "sujeito" nada mais é que um reflexo unificador.

O desaparecimento do imaginário resulta em esquizofrenia. Por um lado, o esquizofrênico perde a noção de seu "ego" e, de modo mais geral, a própria noção de ego, de pessoa. Ele perde tanto a noção de sua identidade como a faculdade de identificação. Por outro lado, perde a noção da unidade de seu corpo. Suas fantasias são habitadas por visões horríveis de corpos desconjuntados, como nos quadros de Hieronymus Bosch. Finalmente, o esquizofrênico perde o domínio da linguagem. O exemplo da esquizofrenia ilumina o papel da linguagem no funcionamento do imaginário em geral. Como o relacionamento linguagem–imaginário é extremamente importante para nosso assunto, o papel do imaginário no cinema, investigaremos essa questão em mais detalhes.

O papel do imaginário na utilização da linguagem aponta para todo um campo de inadequação, na realidade uma ausência nas abordagens tradicionais de linguagem. Saussure meramente reprimiu ou evitou o problema do papel do sujeito na utilização da linguagem. O sujeito é eliminado de todo o campo da lingüística saussuriana. Essa eliminação governa as famosas oposições entre código e mensagem, paradigma e sintagma, sistema da linguagem e fala. Em cada caso, Saussure concede relevância lingüística a um dos termos e a nega ao outro. (O termo "sintagma" não é eliminado, mas subordinado aos paradigmas de sintagmas, isto é, à sintaxe.) Dessa forma, Saussure distingue um nível profundo de estruturas lingüísticas de outro superficial, onde

essas estruturas empiricamente se manifestam. O nível superior pertence ao domínio da subjetividade, ou seja, à psicologia. "O sistema da linguagem é igual à linguagem menos a fala." A fala, todavia, representa a utilização da linguagem. A entidade que Saussure define é a linguagem menos sua utilização. De modo inverso, a psicologia tradicional ignora a linguagem, definindo o pensamento como anterior a ela. No entanto, apesar dessa mútua exclusão, o mundo do sujeito e o universo da linguagem certamente se encontram. O sujeito fala, entende o que lhe é dito, lê, etc.

Para ser completo, o discurso estruturalista deve explicar a relação linguagem–sujeito. (Note-se a relevância da crítica de Badiou a Saussure sobre o estruturalismo empirista.) Aqui é útil a definição de Lacan do sujeito como uma função imaginária. A regressão esquizofrênica mostra que a linguagem não pode funcionar sem um sujeito. Esse não é o sujeito da psicologia tradicional: o que Lacan mostra é que a linguagem não pode funcionar fora do imaginário. A conjunção entre sistema da linguagem e imaginário produz o efeito de realidade: a dimensão referencial da linguagem. O que percebemos como "realidade" é definível como a intersecção de duas funções, cada uma das quais pode ser falha. Como a língua é um sistema de diferenças, o sentido de um enunciado é produzido negativamente, isto é, por eliminação das outras possibilidades formalmente permitidas pelo sistema. O domínio do imaginário traduz esse sentido negativo por um positivo. Ao organizar o enunciado de modo que forme um todo, ao lhe dar limites, o imaginário transforma o enunciado em uma imagem, em um reflexo. Ao conferir sua própria unidade e continuidade a um enunciado, o sujeito o organiza em um corpo, dando-lhe uma identidade fantasmática. Essa identidade, que pode ser chamada de "ser" ou "ego" do enunciado, é o seu sentido, da mesma maneira que "eu" sou o sentido da unidade do meu corpo.

A função imaginária não se limita ao aspecto sintagmático da utilização da linguagem. Ela também comanda os paradigmas. Uma famosa passagem de Borges, citada por Foucault em *As palavras e as coisas*,* ilustra esse ponto. Uma enciclopédia chinesa imaginária classificou os animais pelo seguinte sistema: a) pertencentes ao imperador; b) embalsamados; c) domados; d) cobaias; e) sereias; f) fabulosos; g) cachorros sem coleira; e h) incluídos na presente

* Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (São Paulo: Martins Fontes, 1985) (N. do O.).

classificação. Segundo Foucault, tal sistema é "impossível de conceber", porque as categorias em que as coisas estão dispostas são tão diferentes umas das outras que se torna impossível encontrar alguma superfície capaz de aceitar todos os itens mencionados. É impossível encontrar um espaço comum a todos os animais, um denominador comum para eles. O lugar comum que falta aqui é o que une as palavras às coisas. Os paradigmas da linguagem e da cultura mantêm-se unidos graças à percepção de um lugar comum, de um *topos* comum a seus elementos. Esse lugar comum pode ser definido, no âmbito da história ou da sociedade, como "episteme" ou "ideologia". Esse lugar comum é o que falta ao esquizofrênico.

Portanto, em resumo, a função imaginária, unificadora, especular, constitui, por um lado, o corpo próprio do sujeito e, por outro, os limites e o denominador comum sem os quais sintagmas e paradigmas lingüísticos se dissolveriam em um mar infinito de diferenças. Sem o imaginário e o limite que ele impõe a qualquer enunciado, os enunciados não funcionariam como espelhos do referente.

O imaginário é um constituinte essencial do funcionamento da linguagem. Qual é seu papel no funcionamento da linguagem? Qual é seu papel em *outros* sistemas semióticos? Sistemas semióticos não seguem os mesmos padrões. Cada um faz um uso específico do imaginário; ou seja, cada um confere uma função distintiva ao sujeito. Passamos agora do papel do sujeito no uso da linguagem para o papel do sujeito na pintura clássica e no cinema clássico. Aqui os escritos de Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Schefer e outros servirão de guia para o estabelecimento das bases de nossa investigação.[4]

Encontramos, de início, uma diferença fundamental entre a linguagem e outros sistemas semióticos. Um famoso critério stalinista estabeleceu o *status* teórico da linguagem: a linguagem não é parte nem da ciência nem da ideologia. Ela representa uma espécie de terceiro poder, parecendo funcionar – até certo ponto – livre de influências históricas. O funcionamento de sistemas semióticos, tais como a pintura e o cinema, todavia, manifesta claramente uma dependência direta da ideologia e da história. O cinema e a pintura são produtos históricos da atividade humana. Se o funcionamento deles atribui

[4] Ver Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau* (Paris: Seuil, 1969); e os artigos de Jean-Pierre Oudart, "La suture, I e II", em *Cahiers du Cinéma*, nºs 211 e 212, abr.-maio de 1969; com Serge Daney, "Travail, lecture, jouissance", em *Cahiers du Cinéma*, nº 222, julho de 1970; e "Un discours en défaut", em *Cahiers du Cinéma*, nº 232, outubro de 1971.

certos papéis ao imaginário, deve-se considerar esses papéis como resultado de escolhas (conscientes ou inconscientes) e procurar determinar os fundamentos de tais escolhas. Oudart, portanto, faz uma pergunta dupla: qual é o funcionamento semiológico da pintura clássica? Por que os pintores clássicos o desenvolveram?

Oudart propõe as seguintes respostas: 1) A pintura figurativa clássica é um discurso. Esse discurso é produzido segundo códigos figurativos. Tais códigos são diretamente produzidos pela ideologia e estão, portanto, sujeitos a transformações históricas. 2) Esse discurso define antecipadamente o papel do sujeito e, logo, predetermina a leitura da pintura. O imaginário (o sujeito) é usado pela pintura para mascarar a presença dos códigos figurativos. Funcionando sem ser percebidos, os códigos reforçam a ideologia que incorporam, enquanto a pintura produz "uma impressão de realidade" (*effet-de-réel*). O funcionamento invisível dos códigos figurativos pode ser definido como uma "naturalização": a impressão de realidade produzida atesta que os códigos figurativos são "naturais" (em vez de serem produtos ideológicos). Ela impõe como "verdade" a visão do mundo nutrida por uma certa classe. 3) Essa exploração do imaginário, essa utilização do sujeito, é tornada possível pela presença de um sistema que Oudart chama de "representação". Esse sistema engloba a pintura, o sujeito e o relacionamento de ambos, sobre o qual ele exerce um rígido controle.

A posição de Oudart é grandemente influenciada pelo estudo *Scénographie d'un tableau*, de Schefer. Para Schefer, a imagem de um objeto deve ser entendida como o pretexto que o pintor usa para ilustrar o sistema através do qual ele traduz ideologia em modelos perceptuais. O objeto representado é um "pretexto" para a pintura, como "texto" a ser produzido. O objeto esconde a textualidade da pintura ao impedir que o espectador se concentre nela. Entretanto, o texto da pintura é totalmente oferecido à visão. Ele está, digamos, escondido *fora* do objeto. Está ali, mas nós não o vemos. Vemos o objeto imaginário através dele. A ideologia está oculta em nossos próprios olhos.

Ao analisar *As meninas*, de Velásquez, Oudart explica de que modo essa codificação e esse processo de ocultação funcionam.[5] No quadro, membros da corte e o próprio pintor olham para o espectador. Graças a um espelho no

[5] Aqui Oudart se inspira nos capítulos 1 de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault.

fundo da sala (retratado no centro do quadro), vemos em que direção eles olham: o rei e a rainha, cujo retrato Velásquez está pintando. Foucault chama isso de representação da representação clássica, porque o espectador – geralmente invisível – está inscrito aqui na própria pintura. Assim a pintura representa seu próprio funcionamento, mas de um modo contraditório, paradoxal. O pintor está olhando para *nós*, os espectadores que passam em frente da tela; mas o espelho reflete apenas uma coisa, imutável, o casal real. Através dessa contradição, o sistema de "representação" aponta para seu próprio funcionamento. Em termos cinematográficos, o espelho representa o contracampo do quadro. Em termos teatrais, o quadro representa a cena enquanto o espelho representa o público. Oudart conclui que o texto do quadro não deve ser reduzido à sua parte visível; ele não pára onde a tela pára. O texto da pintura é um sistema que Oudart define como uma "cena dupla". Em uma cena, o espetáculo é encenado; na outra, o espectador olha para ela. Na representação clássica, o visível é apenas a primeira parte de um sistema que sempre inclui uma segunda parte invisível (o "contracampo").

Historicamente falando, o sistema de representação clássica pode ser situado da seguinte maneira. As técnicas figurativas do *quattrocento* constituíam um sistema figurativo que permitia um certo tipo de enunciação pictórica. A representação clássica produz o mesmo tipo de enunciação, mas o submete a uma transformação característica, ao apresentá-lo como a materialização do olhar de um sujeito. O discurso pictórico não é apenas um discurso que usa códigos figurativos. É aquilo que alguém vê.

Assim, mesmo sem o espelho em *As meninas*, a outra cena seria parte do texto do quadro. Ainda notaríamos a atenção nos olhos das figuras do quadro, etc. Mas mesmo tais pistas psicológicas apenas reforçam uma estrutura que poderia funcionar sem elas. A representação clássica como um sistema não depende do tema da pintura. As paisagens românticas do século XIX submetem a natureza a um remodelamento que lhes impõe uma perspectiva monocular, transformando a paisagem naquilo que é visto por um determinado sujeito. Esse tipo de paisagem é muito diferente da paisagem japonesa com sua perspectiva múltipla. Esta última *não* é a parte visível de um sistema de duas cenas.

Embora use códigos e técnicas figurativas, o traço distintivo da representação como sistema semiológico é que ela transforma o objeto pintado em um signo. O objeto que é simbolizado na tela é, de certa maneira, o significante

da presença de um sujeito que olha para ele. O paradoxo de *As meninas* prova que a presença de um sujeito deve ser significada, mas vazia; definida, mas deixada livre. Ao ler os significantes da presença do sujeito, o espectador ocupa esse lugar. Sua própria subjetividade preenche o local vazio predefinido pela pintura. Lacan enfatiza a função unificadora do imaginário, através do qual o ato da leitura é tornado possível. A pintura representacional *já está unificada.* A pintura propõe não só a si mesma, mas a sua própria leitura. O imaginário do espectador pode apenas coincidir com a subjetividade embutida da pintura. A liberdade de recepção do espectador é reduzida a um mínimo – ele tem de aceitar ou rejeitar a pintura como um todo. Isso tem conseqüências importantes do ponto de vista ideológico.

Quando ocupo o lugar do sujeito, os códigos que me levaram a ocupar esse lugar se tornam invisíveis para mim. Os significantes da presença do sujeito desaparecem de minha consciência porque são os significantes da minha presença. O que percebo é o significado deles: eu mesmo. Se quiser entender a pintura e não apenas ser instrumental para ela como um catalisador de sua operação ideológica, devo evitar a relação empírica que ela impõe a mim. Para entender a ideologia que a pintura transmite, devo evitar fornecer meu próprio imaginário como suporte para essa ideologia. Devo recusar essa identificação que a pintura tão imperiosamente sugere a mim.

Oudart enfatiza que a relação inicial entre um sujeito e qualquer objeto ideológico é armada pela ideologia como uma armadilha que impede qualquer conhecimento real concernente ao objeto. Essa armadilha é erguida sobre as propriedades do imaginário e deve ser desconstruída através de uma crítica dessas propriedades. De tal crítica depende a possibilidade de um conhecimento real. O estudo da pintura clássica feito por Oudart fornece ao analista do cinema dois importantes instrumentos para essa crítica: o conceito de uma cena dupla e o conceito da armadilha em que é preso o sujeito.

Observamos em primeiro lugar que a imagem fílmica considerada isoladamente, como fotograma ou plano perfeitamente estático, é (para os propósitos de nossa análise) equivalente à pintura clássica. Seus códigos, mesmo que "analógicos" em vez de figurativos, são organizados pelo sistema de representação: trata-se de uma imagem planejada e organizada não meramente como um objeto que é visto, mas como o olhar de um sujeito. Pode haver uma cinematografia não baseada no sistema de representação? Essa é uma questão interessante e importante que não poderá ser explorada aqui. Parece

que não tem havido tal cinematografia. Certamente o cinema narrativo clássico, que é nosso interesse presente, é fundado sobre o sistema de representação. O argumento da assimilação geral do cinema ao sistema de representação é defendido mais vigorosamente por Jean-Louis Baudry, que argumenta que o sistema perceptual e a ideologia da representação estão embutidos no próprio aparato cinematográfico.* As lentes da câmera organizam seu campo visual de acordo com as leis da perspectiva, que assim operam para representá-lo como a percepção de um sujeito. Baudry remonta esse sistema aos séculos XVI e XVII, durante os quais a tecnologia das lentes, que ainda governa a fotografia, foi desenvolvida.

É claro que o cinema não pode ser reduzido a seus fotogramas imóveis, e o sistema semiótico do cinema não pode ser reduzido aos sistemas da pintura ou da fotografia. De fato, a sucessão cinematográfica de imagens ameaça interromper ou até expor e desconstruir o sistema de representação que governa pinturas estáticas ou fotos – pois uma sucessão de planos é, mesmo através desse sistema, uma sucessão de vistas. A identificação do espectador com a função subjetiva proposta pela pintura ou pela fotografia é rompida repetidas vezes durante a observação de um filme. Portanto, o cinema constantemente e sistematicamente levanta uma questão que é excepcional na pintura (*As meninas*): "Quem está vendo essa cena?". O ponto de ataque da análise de Oudart é precisamente este – o que acontece com a relação espectador–imagem em virtude das mudanças de planos próprias do cinema?

A questão ideológica dificilmente é menos importante do que a semiológica e é, de fato, indispensável para a solução desta. Do ponto de vista do imaginário e da ideologia, o problema é que o cinema ameaça expor seu próprio funcionamento como um sistema semiótico, do mesmo modo que o sistema da pintura e o da fotografia. Se o cinema consiste em uma série de planos que foram produzidos, selecionados e ordenados de uma certa maneira, então essas operações irão servir, projetar e concretizar uma certa posição ideológica. As perguntas do espectador, incitadas pelo próprio sistema de representação – "Quem está vendo essa cena?" e "Quem está ordenando essas

* Ver Jean-Louis Baudrey, "Effets ideologiques produits par l'appareil de base", em *Cinéthique*, nº 7-8, 1970. Esse artigo foi posteriormente publicado, juntamente com "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", do mesmo autor, em Jean-Louis Baudrey, *L'effet cinéma* (Paris: Albatros, 1978). Em português, foi traduzido como "Cinema: efeitos ideológicos do aparelho de base", em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema* (Rio de Janeiro: Graal, 1983) (N. do O.).

imagens?" –, tendem, contudo, a expor essa operação ideológica e sua mecânica. Assim, o espectador ficará consciente: 1) do sistema cinematográfico para a produção de ideologia e, portanto, 2) de mensagens ideológicas específicas produzidas por esse sistema. Sabemos que a ideologia não pode funcionar dessa forma. Ela deve ocultar suas operações, "naturalizando" seu funcionamento e suas mensagens de alguma maneira. Especificamente, o sistema cinematográfico para a produção de ideologia deve ser oculto, e a relação da mensagem fílmica com esse sistema também deve ser oculta. Como na pintura clássica, o código deve ser oculto pela mensagem. A mensagem deve parecer completa em si mesma, coerente e inteiramente legível por si só. Para fazer isso, a mensagem fílmica deve dar conta *nela mesma* dos elementos do código que ela busca ocultar: mudanças de plano e, sobretudo, o que está por trás dessas mudanças, como as perguntas "Quem está vendo essa cena?", "Quem está ordenando essas imagens?" e "Com que propósito estão fazendo isso?". Dessa maneira, a atenção do espectador ficará restrita à mensagem em si, e os códigos não serão notados. O sistema pelo qual a mensagem fílmica fornece respostas às perguntas do espectador – respostas imaginárias – é o objeto da análise de Oudart nos artigos citados.

O cinema narrativo se apresenta como um cinema "subjetivo". Oudart se refere aqui não aos experimentos de vanguarda com câmeras subjetivas, mas à vasta maioria dos filmes de ficção. Estes propõem imagens que são sutilmente designadas e intuitivamente percebidas como correspondendo ao ponto de vista de um ou outro personagem. Esse ponto de vista varia. Há também momentos em que a imagem não representa o ponto de vista de ninguém; mas, no cinema narrativo clássico, eles são relativamente excepcionais. Não tarda para que a imagem seja reafirmada como o ponto de vista de alguém. Nesse cinema, a imagem é "objetiva" ou "impessoal" somente nos intervalos dos momentos em que é sustentada pelos olhares do ator. Estruturalmente, esse cinema passa constantemente da forma pessoal para a impessoal. Note-se, todavia, que, quando se adota a forma pessoal, é de modo oblíquo, como descrições novelísticas que usam "ele" em vez de "eu" para descrever as experiências do personagem central. Segundo Oudart, a obliqüidade é típica do cinema narrativo: ele dá a impressão de ser subjetivo quando nunca ou quase nunca o é de modo estrito. Quando a câmera *de fato* ocupa o lugar mesmo de um protagonista, o funcionamento normal do filme é obstruído. Nesse ponto, Oudart concorda com as gramáticas tradicionais do cinema. Mas,

diferentemente delas, Oudart é capaz de justificar esse tabu, mostrando que a necessária obliqüidade da câmera faz parte de um sistema coerente. Esse sistema é o da *sutura*. Ele tem a função de transformar uma visão do filme em uma leitura deste. Introduz o filme (irredutível a seus fotogramas) ao domínio da significação.

Oudart contrasta a visão e a leitura de um filme comparando as experiências associadas a cada uma. *Ver* o filme *não* é perceber o enquadramento, a angulação e a distância da câmera, etc. O espaço em profundidade ou entre objetos na tela é percebido como real, logo o espectador pode perceber a si mesmo (em relação a esse espaço) como fluidez, expansão, elasticidade.

Quando o espectador descobre o enquadramento – o primeiro passo na leitura do filme –, o triunfo de sua antiga *posse* da imagem se esvai. O espectador descobre que a câmera está ocultando coisas e, portanto, desconfia dela e do próprio quadro, que agora ele entende ser arbitrário. Ele se pergunta por que o enquadramento é como é. Isso transforma radicalmente seu modo de participação – o espaço irreal entre personagens e/ou objetos não é mais percebido como prazeroso. É agora o espaço que separa a câmera dos personagens. Estes perderam sua qualidade de presença. O espaço os coloca entre parênteses para assim afirmar sua própria presença. O espectador descobre que sua posse do espaço era apenas parcial, ilusória. Sente-se despossuído daquilo que é impedido de ver. Descobre que está autorizado a ver apenas o que está no eixo do olhar de outro espectador, fantasmagórico ou ausente. Esse fantasma, que domina o campo do quadro e rouba o prazer do espectador, Oudart propõe chamar de "o ausente" (*l'absent*).

A descrição acima não é contingente nem impressionista – as experiências esboçadas são efeitos de um sistema. O sistema do ausente distingue o cinema, um sistema que produz sentido, de um trecho qualquer de filme revelado (mera metragem). Esse sistema depende, como o da pintura clássica, da oposição fundamental entre dois campos: 1) o que eu vejo na tela; 2) o campo complementar que pode ser definido como o lugar a partir do qual o ausente olha. Logo, a todo campo fílmico definido pela câmera corresponde *outro* campo do qual uma ausência emana.

Permanecemos até agora no nível do plano propriamente. Em seguida, Oudart passa a considerar aquele enunciado cinematográfico comum, que é composto de campo e contracampo. No primeiro, o campo não-presente se impõe à nossa consciência sob a forma do ausente, que olha para aquilo que

nós vemos. No segundo plano, contracampo do primeiro, o campo não-presente é abolido pela presença de alguém ou algo que ocupa o campo do ausente. O contracampo representa o dono ficcional do olhar que corresponde ao primeiro plano.

O sistema campo/contracampo organiza a experiência do espectador dessa maneira. O prazer do espectador, que depende de sua identificação com o campo visual, é interrompido quando ele percebe o quadro. Dessa percepção, ele infere a presença do ausente e daquele outro campo a partir do qual o ausente está olhando. O plano dois revela um personagem que é apresentado como o dono do olhar relativo ao plano um. Ou seja, o personagem no plano dois ocupa o lugar do ausente do plano um. Esse personagem, retrospectivamente, transforma em presença a ausência que emana da outra cena do plano um.

O que ocorre em termos *sistêmicos* é o seguinte: o ausente do plano um é um elemento do código que é atraído para dentro da mensagem por meio do plano dois. Quando o plano dois toma o lugar do plano um, o ausente é transferido do nível da enunciação para o nível da ficção. Como resultado, o código efetivamente desaparece, e o efeito ideológico do filme é dessa forma assegurado. O código, que *produz* um efeito ideológico, imaginário, é oculto pela mensagem. Incapaz de ver a operação do código, o espectador fica à sua mercê. Seu imaginário é selado dentro do filme; o espectador absorve assim um efeito ideológico sem se dar conta disso, como no sistema muito diferente da pintura clássica.

As conseqüências desse sistema merecem atenção cuidadosa. O olhar do ausente é o de um ninguém, que se torna (com o contracampo) o olhar de um alguém (um personagem presente na tela). Estando na tela, ele não pode mais competir com o espectador pela posse da tela. O espectador pode retomar sua relação anterior com o filme. O contracampo "suturou" o buraco aberto na relação imaginária do espectador com o campo fílmico, através de sua percepção do ausente. Esse efeito e o sistema que o produz liberam o imaginário do espectador com o objetivo de manipulá-lo para seus próprios fins.

Além de uma *liberação do imaginário*, o sistema da sutura também controla uma *produção de sentido*. A inferência do ausente e do outro campo por parte do espectador precisa ser descrita com mais precisão: é uma *leitura*. Para o espectador que se torna consciente do enquadramento, o campo visual *significa* a presença do ausente como dono do olhar que constitui a imagem. Assim o campo fílmico pertence simultaneamente à representação e à signifi-

cação. Como a pintura clássica, por um lado, ele representa objetos ou seres e, por outro, significa a presença de um espectador. Quando o espectador cessa de se identificar com a imagem, a imagem necessariamente significa para ele a presença de outro espectador. A imagem fílmica se apresenta nesse caso não como uma simples imagem, mas como um espetáculo, ou seja, estruturalmente afirma a presença de um público. O campo fílmico é então um significante; o ausente é seu significado. Como ele representa outro campo, a partir do qual um personagem ficcional olha para o campo que corresponde ao plano um, o contracampo é oferecido à audiência do filme como sendo o outro campo, o campo do ausente. Dessa forma, o plano dois se estabelece como o significado do plano um. Ao ocupar o lugar do outro campo, o plano dois se torna o sentido do plano um.

Dentro do sistema da sutura, o ausente pode, portanto, ser definido como o "truque" intersubjetivo através do qual a segunda parte de um determinado enunciado representativo não é mais simplesmente o que vem depois da primeira parte, mas o que é *significado* por ela. O ausente torna as diferentes partes de um dado enunciado os significantes uns dos outros. Seu estratagema: romper o enunciado em planos. Ocupar o espaço entre os planos.

Oudart então define o enunciado básico da cinematografia clássica como uma unidade composta de dois termos: o campo fílmico e o campo do ausente. A soma desses dois termos, cenas e campos realiza o sentido do enunciado. Robert Bresson certa vez falou de uma troca entre planos. Para Oudart, tal troca é impossível – a troca entre plano um e plano dois não pode se dar diretamente. Entre plano um e plano dois, a outra cena, correspondendo ao plano um, é um intermediário necessário. O ausente representa o intercâmbio entre planos. Mais precisamente, dentro do sistema da sutura, o ausente representa o fato de que nenhum plano pode constituir, por si mesmo, um enunciado completo. O ausente representa aquilo que falta necessariamente a todo plano para que ele tenha sentido: outro plano. Isso nos leva à dinâmica da significação no sistema da sutura.

Dentro desse sistema, o sentido de um plano depende do plano seguinte. No nível do significante, o ausente destrói continuamente o equilíbrio de um enunciado fílmico tornando-o a parte incompleta de um todo ainda por vir. No nível do significado, pelo contrário, o efeito do sistema da sutura é retrospectivo. O personagem apresentado no plano dois não substitui o ausente correspondente ao plano dois, mas o ausente que corresponde ao plano

um. A sutura é sempre cronologicamente posterior ao plano correspondente; ou seja, quando finalmente sabemos o que era o outro campo, o campo fílmico não está mais na tela. O sentido de um plano é dado retrospectivamente; ele não se encontra com o plano na tela, mas somente na memória do espectador.

O processo de ler um filme (perceber seu sentido) é, portanto, retrospectivo, onde o presente modifica o passado. O sistema da sutura sistematicamente invade a liberdade do espectador ao interpretar, remodelar sua memória. O espectador é dilacerado, puxado em direções opostas. Por um lado, um processo retroativo organiza o *significado*. Por outro, um processo antecipatório organiza o *significante*. Ao cair no controle do sistema cinematográfico, o espectador perde acesso ao presente. Quando o ausente aponta em sua direção, a significação pertence ao futuro. Quando a sutura o concretiza, a significação pertence ao passado. Oudart insiste na brutalidade, na tirania com a qual essa significação se impõe ao espectador ou, em suas palavras, "transita através dele".

A análise do cinema clássico feita por Oudart é uma desconstrução e não uma destruição. Desconstruir um sistema implica habitá-lo, estudar seu funcionamento com muito cuidado e localizar suas articulações básicas, tanto externas como internas. É claro que há outros sistemas cinematográficos além do sistema da sutura.[6] Um desses muitos outros é o dos filmes de Godard (grupo Dziga Vertov), como *Vent d'Est* (1969). Nesse sistema: 1) o plano tende a constituir um enunciado completo e 2) o ausente é continuamente percebido pelo espectador. Como o plano constitui um enunciado integral, a leitura do filme não é mais suspensa. O espectador não é deixado à espera da parte-remanescente-do-enunciado-que-está-por-vir. A leitura do plano é contemporânea ao próprio plano. É imediata, sua temporalidade é o presente.

Assim a definição funcional do ausente não muda. Dentro do sistema godardiano, assim como dentro do sistema da sutura, o ausente é o que liga o plano (nível fílmico) ao enunciado (nível cinematográfico). Entretanto, no caso de Godard, os dois níveis não são disjuntos. A cinematografia não esconde a filmicidade do plano, mas estabelece uma clara relação com ela.

O sistema da sutura representa exatamente a escolha oposta. O ausente é mascarado, substituído por um personagem, e assim a origem real da ima-

[6] De fato, campo/contracampo é, em si, meramente uma figura no(s) sistema(s) do cinema clássico. Nesse momento inicial do estudo da enunciação no cinema, nós a escolhemos como um exemplo privilegiado da forma pela qual a origem do olhar é deslocada, com o objetivo de ocultar a produção de sentido do filme.

gem – as condições de sua produção representadas pelo ausente – é substituída por uma falsa origem, e essa falsa origem está situada dentro da ficção. O nível cinematográfico engana o espectador ao conectá-lo ao nível ficcional e não ao nível fílmico.

Mas a diferença entre as duas origens da imagem não é apenas que uma (a fílmica) é verdadeira e a outra (a ficcional) é falsa. A origem verdadeira mostra a causa da imagem. A origem falsa suprime essa causa e não oferece nada em troca. O personagem cujo olhar toma posse da imagem não a produziu. Ele é apenas alguém que vê, um espectador. A imagem, portanto, existe independentemente. Ela não tem causa. Ela é.

Em outros termos, ela é sua própria causa. Por meio da sutura, o discurso fílmico se apresenta como um produto sem produtor, um discurso sem origem. Ele fala. Quem fala? Coisas falam por si mesmas e, é claro, elas dizem a verdade. O cinema clássico se estabelece como o ventríloquo de uma ideologia.

A alegoria histórica*

Ismail Xavier

O novo *status* da alegoria

Desde o início dos anos 1970, quando as idéias de Walter Benjamin sobre a modernidade ganharam papel proeminente na teoria literária e nos estudos cinematográficos, a reavaliação da alegoria – não apenas como um tropo lingüístico, mas, sobretudo, como uma noção central na caracterização da crise da cultura na modernidade – tornou-se um importante tópico de pesquisa e debate cultural. A teoria contemporânea estabeleceu uma relação essencial entre a alegoria e as vicissitudes da experiência humana no tempo. O surgimento de uma concepção de história como um processo ininterrupto de produção, mudança e dissolução de sentidos acabou por desautorizar antigas concepções de signos e práticas discursivas como elementos capazes de produzir interpretações estáveis e universalmente válidas, relacionadas orgânica e necessariamente às verdades essenciais da vida. A cultura moderna, perseguida por uma noção radical de instabilidade, parece condenada a explorar as implicações do fato de que os significados – notadamente nos novos contextos culturais de combinação de signos – podem ser esquecidos, deslocados e retorcidos em face das forças históricas e sistemas de poder. Essa nova consciência de instabilidade apenas reforça uma antiga percepção do caráter problemático dos processos de significação – percepção que atualmente nos distancia do paraíso perdido das linguagens transparentes.

A alegoria ficou em evidência, e uma das principais razões para seu ressurgimento nos tempos modernos é o fato de que ela sempre constituiu o

---

* Título original, "Historical Allegory", publicado originalmente em Toby Miller & Robert Stam (orgs.), *A Companion to Film Theory* (Malden: Blackwell, 1999), pp. 333-362. A versão aqui publicada foi revista e modificada pelo autor. Tradução de Marcos César de Paula Soares.

processo de significação que mais se identifica com a presença da *mediação*, ou seja, com a idéia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do "natural". Além disso, a alegoria ganhou proeminência na crítica, porque a acumulação de experiências históricas assentadas no choque cultural, na escravidão, na repressão e na violência demonstrou seu papel central na interação de diferentes sistemas culturais. O "conflito de interpretações" de valores básicos e textos canônicos é um território no qual tradições opostas devem confrontar-se ou apaziguar-se, lutar pela sua "pureza" e dominação ou convergir para criar uma nova configuração de valores e estilos de vida. As alegorias normalmente surgem de controvérsias. Em tempos antigos, foi o debate a respeito da legitimidade das narrativas míticas no mundo grego que criou condições privilegiadas para o desenvolvimento de estratégias alegóricas de leitura cuja função era dar conta de um novo conceito da função do mito na cultura e na sociedade. E foi através de um tipo particular de leitura alegórica da Bíblia judaica que os pais da Igreja cristã prepararam o terreno para a nova religião e construíram seu conceito de história.[1] Mais tarde, em sua busca por validade e dominação universais, o cristianismo submeteu diferentes tipos de sistemas simbólicos e artefatos religiosos a leituras alegóricas cuja finalidade era inscrever o outro num sistema de referência cristão. Do mesmo modo, em diferentes momentos de um processo histórico multifocal, a dialética da identidade e da alteridade utilizou-se de uma variedade de estratégias de leitura pelas quais novos significados foram atribuídos a antigos significantes, de modo que novas hegemonias culturais foram erguidas sobre as ruínas de sistemas simbólicos derrotados, num processo que obedecia em termos gerais, embora de formas complexas, ao poder material e desejo dos vencedores.[2]

Digo "formas complexas" porque, além de traços culturais particulares, todo um sistema cultural pode sobreviver à derrota material de seus sujeitos, como se dizia sobre a cultura grega nos tempos do Império Romano e como estamos aprendendo a dizer a respeito de elementos culturais originários da

---

[1] Ver Erich Auerbach, *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1974) [edição em português: *Mimesis* (São Paulo, Perspectiva, 1987)]; e Jean Pépin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* (Paris: Études Augustiniennes, 1976).

[2] Sobre as estratégias e projetos alegóricos de dominação colonial e neocolonial, ver Ella Shohat & Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Nova York: Routledge, 1994), especialmente capítulo "Tropes of Empire", pp. 137-177.

África, e que, tendo sobrevivido a séculos de colonialismo e escravidão, têm mostrado toda a sua força nas Américas contemporâneas. A alegoria não é um processo de mão única. Se os cristãos leram a cultura pagã como alegoria com o objetivo de dominá-la, os "outros" puderam utilizar estratégias semelhantes para dar continuidade às suas próprias tradições – sob disfarce quando as condições eram demasiadamente duras, como ocorreu no Brasil quando os escravos africanos mantiveram suas tradições e rituais religiosos sob a cobertura dos santos e imagens católicas.[3]

No âmbito desse processo genérico de mudança e confronto, a história moderna, com todas as suas transformações em ritmo acelerado, demonstrou como os princípios unificadores que fornecem a coesão social de uma identidade comum dependem de construções culturais – como, por exemplo, a idéia de nação. Junto com determinadas condições econômicas e institucionais, a nação é produzida pela narração e outras formas de representação, em operações que implicam uma fusão particular do processo histórico e de versões míticas de experiências passadas.[4] Estamos todos familiarizados com a mobilização típica de narrativas alegóricas nas quais as vidas de determinados indivíduos são apresentadas como figurações do momento fundador ou do destino de um grupo, ou nas quais a recapitulação do passado é tomada como uma discussão disfarçada de dilemas presentes.[5]

Romances do século XIX[6] e filmes dos nossos tempos – como *Intolerância* [Intolerance: Love´s Struggle Trough the Ages, David Griffith, 1916], *O homem que matou o facínora* [The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962], *Metrópolis* [Metropolis, Fritz Lang, 1926], *Terra em transe* [Gláuber Rocha, 1966], *O casamento de Maria Braun* [Die Ehe der Maria Braun, Rainer

---

[3] Ver Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (Durham: Duke University Press, 1997).

[4] Ver Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1983) [edição em português: *Nação e consciência nacional* (São Paulo: Ática, 1989)]; e Homi Bhabha (org.), *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1990).

[5] *Danton*, realizado por Andrej Wadja em 1982, é um exemplo claro do emprego da situação em torno da Revolução Francesa para discutir a política contemporânea da Polônia e da Europa ocidental. O debate a respeito de *A mocidade de Lincoln* [Young Mr. Lincoln, John Ford, 1939], levado adiante pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 1970, envolve controvérsia sobre as referências alegóricas do filme à cena política nos Estados Unidos nos anos 1930. Para outros exemplos, ver Robert Burgoyne, *Film Nation: Hollywood Looks at US History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

[6] Sobre o caso da literatura na América Latina, ver Doris Sommer, *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America* (Berkeley: University of California Press, 1993).

Fassbinder, 1978], *Bom dia, Babilônia* [Good Morning Babilonia, irmãos Taviani, 1986], *Non ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) – nos dão exemplos de alegorias nacionais explícitas. Voltando-se diretamente para questões e experiências presentes, ou relacionando o passado e o presente de modos diferentes, eles mostram a variedade de estratégias alegóricas disponíveis para o cineasta que deseja tomar como tema a posição de seu país na história humana. A representação de destinos nacionais por um processo de narração em código é um fato recorrente na história do cinema. Filmes do Primeiro e Terceiro Mundos têm nos mostrado diferentes versões daquilo que se costuma chamar de "alegoria explícita", quando as referências à experiência nacional resultam de um processo intencional de codificação. Além disso, a presença de alegorias nacionais na história do cinema vai além dos exemplos de codificação explícita e intencional, como tanto a experiência de assistir a filmes quanto os exemplos que pretendo dar demonstrarão. Pois, além das alegorias intencionais, há também alegorias "inconscientes", em que a intervenção do "leitor competente" torna-se indispensável. O reconhecimento da dimensão alegórica de um texto exige a habilidade de perceber homologias, e as alegorias nacionais exigem a compreensão de vidas privadas enquanto representações de destinos coletivos.

A questão a respeito da capacidade do leitor de detectar as dimensões coletivas e políticas sob a superfície do processo de narração está no centro de uma polêmica recente em torno da alegoria na ficção contemporânea. Segundo Fredric Jameson,[7] esse tipo de percepção foi inibida pela lógica dominante da cultura pós-moderna, especialmente quando consideramos a produção literária e seu público. Para ele, a separação das esferas privada e pública produziu nos países do Primeiro Mundo um tipo de ficção que, circulando num contexto cultural onde os leitores não têm interesse por questões nacionais, está menos voltada para a política. Por outro lado, ele nos chama a atenção para aquilo que vê como a supremacia das alegorias nacionais nas literaturas do Terceiro Mundo. As afirmações de Jameson sobre a alegoria nacional recolocam a questão do "leitor competente", enfatizando sua relação com práticas de leitura específicas e chamando a atenção para o papel de diversas estruturas sociais que podem encorajar ou inibir a interpretação alegórica.

[7] Ver Fredric Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", em *Social Text*, nº 15, outono de 1986, pp. 65-88.

Sua estratégia controversa foi a tentativa de propor uma separação clara entre dois modos dominantes de produção e interpretação literárias, cada um deles correspondendo a um certo grau de desenvolvimento social e econômico. Sua discussão interessante sobre as relações entre sociedade e prática de leitura acaba infelizmente por apresentar uma visão esquemática das sociedades e culturas do Terceiro Mundo. Já se demonstrou que a idéia da alegoria nacional como "típica" do Terceiro Mundo oferece uma imagem redutora, que provocou reações críticas negativas, particularmente no Terceiro Mundo.[8]

Meu objetivo aqui não é uma avaliação abrangente do debate entre Jameson e seus oponentes, que só mencionei como uma evidência de que a crítica é incapaz de discutir a alegoria sem lidar tanto com a estrutura dos textos quanto com sua recepção dentro de contextos culturais e sociais específicos. As dinâmicas da expressão (produção) e interpretação (consumo) tornam-se bastante complexas, mesmo naqueles casos nos quais o produtor e o leitor possuem as mesmas referências e são capazes de fechar o círculo da codificação e decodificação sem muito "ruído" na comunicação. O artigo de Jameson reintroduziu a questão da alegoria num momento em que a crítica literária já nos tinha ensinado as distinções entre a "alegoria franca" e a inconsciente ou, de modo mais abrangente, entre a compreensão do autor a respeito de seu próprio texto e o entendimento de seus leitores. Considerações sobre a alegoria sempre parecem nos levar de volta a algumas das principais questões ligadas à natureza mais complexa da interpretação dentro de um sistema literário (e artístico) imbricado a uma cultura moderna sempre alerta aos debates sobre a "falácia intencional" (W. K. Wimsatt) ou sobre a "morte do autor" (Michel Foucault).

As controvérsias interessantes que surgiram em torno do texto polêmico de Jameson fazem parte de uma discussão mais ampla que tem ocorrido não apenas no mundo de língua inglesa, mas também em outros contextos, geralmente envolvendo o debate sobre a eficiência política e/ou a legitimidade estética de estratégias alegóricas que tratam de questões sociais, ou ainda envolvendo o debate sobre as afinidades específicas entre as idéias modernas de nação e as modalidades alegóricas. Aqui tomo as idéias de Walter Benjamin e os debates recentes em torno da alegoria e da política como centrais para a

[8] Ver Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", em *Social Text*, nº 17, verão de 1987, pp. 3-25 [edição em português: "A retórica da alteridade de Jameson e a 'alegoria nacional'", em *Novos Estudos Cebrap*, nº 22, 1988, pp. 157-181].

minha compreensão do *status* atual da alegoria, embora não possa me limitar às formulações de Benjamin ou às controvérsias contemporâneas. Embora ainda permaneça central, a noção de Benjamin não é a única formulação do problema, de modo que é preciso rastear a história da alegoria não apenas com o propósito de obter um sistema de referências que possibilite uma compreensão clara de suas afirmações, mas também para uma visão mais clara dos debates atuais. Uma noção versátil, a alegoria tem sido um objeto perene de análise, como aponta Angus Fletcher,[9] que muda de definição e valor de acordo com o contexto cultural. É precisamente essa multiplicidade que pretendo analisar aqui.

As concepções do processo alegórico variam de acordo com a localização específica de um texto dentro do processo cultural (embora seja necessário adicionar "mas não exclusivamente de acordo com sua localização geopolítica como um texto do Terceiro ou Primeiro Mundo"). A noção de alegoria, em sua forma moderna, faz parte, por um lado, da construção de um "alto" modernismo reflexivo e da produção de trabalhos complexos dotados de uma consciência lingüística precisa; por outro lado, a alegoria, em suas formas mais tradicionais, faz parte da produção rotineira da cultura de massa, particularmente dentro da tradição dos gêneros populares – os filmes de terror, a ficção científica, o melodrama, o faroeste, o filme *noir*, a comédia musical.

Mantendo em mente todos esses exemplos da prática da expressão e interpretação alegóricas, apresentarei aqui uma breve discussão de alguns aspectos estruturais da alegoria como modo discursivo, alicerçada em informações históricas que nos ajudarão a compreender seus mecanismos básicos e suas motivações mais comuns dentro do processo cultural. Discutirei os processos de funcionamento da alegoria, assim como os tipos de exigência que a alegoria procura atender. Também levarei em conta a lógica interna da produção alegórica de sentidos – mais precisamente, as relações entre significante e significado –, embora não pretenda entrar num debate técnico a respeito dos sincretismos semióticos entre imagem e som.

A crítica já discutiu os modos pelos quais a alegoria pode circular pelos textos escritos, imagens pictóricas, ícones, e praticamente qualquer tipo de discurso, desde obras de arte até *slogans* publicitários ou discursos políticos. No século XX, o cinema faz parte da própria estrutura da nossa cultura. Ele

[9] Angus Fletcher, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca: Cornell University Press, 1970).

afirma valores e produz significados de formas variadas, e a alegoria opera tanto em filmes experimentais não-narrativos quanto em filmes mais convencionais de gênero. Quando se trata de um filme narrativo, a alegoria não é simplesmente produzida pelo processo de narração que envolve agentes e ações, mas também resulta de composições visuais que, em muitos casos, estabelecem um diálogo claro com certas tradições iconográficas, antigas e modernas. Dependendo da estratégia de edição específica adotada, um cineasta pode privilegiar uma sucessão horizontal e narratológica de planos para criar estruturas narrativas de espaço-tempo específicas, ou pode privilegiar as relações verticais criadas tanto pela interação entre imagem e som quanto pelas relações intertextuais entre a composição pictórica do filme e certos códigos culturais derivados da pintura e da fotografia. Portanto, a leitura alegórica de filmes é sempre um gesto cultural multifocal que exige a capacidade de explorar aquilo que é sugerido tanto pela sucessão horizontal das imagens quanto pelos efeitos verticais das composições visuais ou dos códigos culturais presentes na trilha sonora.

Passo agora a uma descrição de diferentes tipos de alegoria, apresentados em relação a suas origens e contextos históricos. Em seguida, discuto diferentes exemplos de processo alegórico no cinema.

A intenção e a interpretação alegóricas

Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa. Tal definição, entretanto, é bastante genérica. Ela identifica, de forma preliminar, a alegoria entre outras figuras de linguagem sistematizadas pelos retóricos antigos, e sua utilidade na discussão contemporânea vem de um elemento essencial implícito nessa acepção genérica, ou seja, a idéia de uma lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra). Vale já, nessa definição ampla, a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. Encontramos aqui a idéia de que as linguagens mobilizadas na vida social são sistemas não transparentes, implicando convenções e processos contextualizados que efetuam a mediação entre palavras (ou imagens) e a

experiência vivida. No entanto, essa curta definição nada diz a respeito da estrutura das enunciações, textos ou imagens alegóricas. Devemos, portanto, nos indagar: o que, dentro do texto, sinaliza esses outros sentidos, e onde o leitor pode encontrar os índices da intenção alegórica?

Quando procuramos tais sinais ou marcas, nos baseamos no princípio de que é possível distinguir a alegoria daquilo que não é alegoria e partimos do pressuposto de que a interpretação alegórica por parte do leitor corresponde à intenção alegórica do emissor da mensagem. Mas não é geralmente o que acontece. A resposta à minha primeira questão a respeito das marcas do discurso alegórico seria simples se pudéssemos conceber a alegoria como uma propriedade intrínseca do texto ou da imagem. Mas a natureza da linguagem é tal que por vezes não há sinal de uma intenção alegórica que possa ser "detectada" facilmente. As noções críticas de polissemia e ambigüidade deixam claro que a cadeia intenção–enunciação–interpretação é complexa e cria efeitos além do controle do emissor, qualquer que seja a estrutura do texto. Já que vivemos dentro da história, as condições sob as quais praticamos o ato de leitura variam no tempo e no espaço.

As dinâmicas que tipificam a alegoria, sem dúvida, permitem a identificação de processos de codificação. Um poeta, por exemplo, cria efeitos alegóricos usando certas técnicas inventadas para serem detectadas pelo leitor treinado, imerso no mesmo contexto cultural que ele. Mas essa hipótese corresponde a casos muito particulares e não serve como regra geral para a compreensão da alegoria na história. Na teoria sobre a alegoria, tais questões foram levantadas desde o início, seja na Grécia clássica, seja na tradição judaica, e foram vistas como intimamente ligadas às origens da prática alegórica. A Idade Média estabeleceu a tradição de sublinhar as diferenças entre a expressão alegórica (a chamada "alegoria dos poetas") e a interpretação alegórica (a chamada "alegoria dos teólogos"). Nesse período, a distinção entre a alegoria como ato do escritor e a alegoria como ato do leitor foi formulada para reconhecer a distinção entre uma enunciação produzida por um sujeito histórico reconhecível, dotado de talentos e métodos especiais que dão forma concreta a uma intenção, e enunciações encontradas em textos canônicos e tradicionais, produzidos no passado remoto, de fontes não claramente identificáveis e que exigem técnicas específicas e muitas vezes questionáveis de leitura.

Dentro dessas referências, a "expressão alegórica" significava estratégias retóricas particulares, estabelecidas, entre outros, por poetas gregos e latinos

que codificavam seus versos pela construção controlada de significados velados e linguagem indireta. Aqui a alegoria é uma prática secular, um modo de representação poética entre outros. Por sua vez, a "interpretação alegórica" implicava estratégias específicas de leitura estabelecidas, por volta do século V, por filósofos que entenderam que o *corpus* da mitologia grega não poderia ser visto como verdade literal ou como uma constelação de narrativas que se referiam ao passado factual, mas deveria ser lido como um conjunto de mensagens disfarçadas que transmitiam a sabedoria antiga e os valores básicos da cultura grega. Essa nova compreensão – a separação entre espírito e letra – era sintoma de uma crise no *status* cultural da mitologia. As antigas narrativas já não eram vistas como explicações de fatos reais ou do comportamento real dos deuses. Eram simplesmente o produto de uma prática narrativa cujo valor se encontrava na transmissão mítica de um conhecimento conceitual tornado tangível pela narrativa. Na crise que afetou o *status* das narrativas antigas estava implícita uma dialética de desvalorização (os mitos são apenas uma ficção) e recuperação (mesmo sendo ficção, eles carregam lições sobre as verdades essenciais da cultura, dependendo apenas de uma interpretação competente).

Ao tomar ações e histórias visíveis como figurações de conceitos, os filósofos inauguraram uma técnica de leitura que via os agentes narrativos como personificações, como equivalentes concretos para o pensamento abstrato. Nesse sentido, o mito de Saturno devorando seus filhos pode ser lido como uma alegoria do conceito de tempo. Se Saturno é o tempo, Apolo é o sol, Atena é o intelecto, enquanto Netuno é o endeusamento da água, para mencionar alguns exemplos daquilo que Jean Pépin chama de alegoria física dos estóicos. Mas Pépin também nos conta que a alegoria, como exposta por outras escolas filosóficas, poderia adquirir uma dimensão ética, quando, por exemplo, o mito de Tântalo foi tomado como uma alegoria da ambição, Aquiles como a personificação da amizade e Sísifo como uma personificação bastante peculiar da ambição inalcançável de sempre "estar no topo".[10]

Desde a Grécia antiga, tal tipo de leitura tem sido feita em diversos contextos culturais, sempre assentada em diferentes esquemas conceituais. Em comum elas têm a idéia de que uma história (transmitida por enunciação, texto escrito ou filme) ou uma imagem (uma composição pictórica, como o retrato da Fama de Caravaggio, ou os emblemas das culturas renascentista e

[10] Jean Pépin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, cit., p. 145.

barroca) dão figura a um conceito, uma idéia ou uma moral. Outros exemplos de narrativas pedagógicas em cujo centro encontra-se um processo de personificação podem ser tomados da tradição medieval, como as batalhas da Virtude contra o Vício, entre as quais o *Psychomachia*, poema narrativo escrito por Prudêncio, é um exemplo conhecido. No cinema, o filme *The White Rose* (David W. Griffith, 1923) recoloca os princípios da *Psychomachia*, dessa vez como parte de uma história moderna sobre pecado e arrependimento. A esse respeito, podem-se também mencionar as fábulas de La Fontaine ou o melodrama moderno com seu conflito central entre o bem e o mal. Nos tempos modernos, a atmosfera criada pelaRevolução Industrial e pelos desenvolvimentos técnicos que tomaram a Europa engendrou alegorias sobre os "poderes nefastos" colocados à nossa disposição pelo progresso científico, problemas personificados, por exemplo, na figura de Frankenstein. Outros medos criados pela paranóia labiríntica da vida urbana no século XX encontraram expressão numa galeria de "gênios" malévolos, vistos como a personificação perversa do intelecto privilegiado. O Mabuse de Fritz Lang, por exemplo, personifica o lado sombrio da tecnologia moderna e do desenvolvimento urbano, inaugurando desse modo uma série de filmes de "conspiração" que o cinema de Hollywood tem retrabalhado, com uma intensificação gradativa da natureza abstrata, invisível e relativamente autônoma dos sistemas de inteligência. A esse respeito, Fredric Jameson[11] mostra como a compressão do tempo e do espaço produzida pela pós-modernidade, junto com a concentração do poder mundial em poucas nações "imperiais" que atuam em escala global, deu um novo impulso àquilo que ele chama de "textos conspiratórios", alegorias esquemáticas nas quais a totalidade aparece como lógica conspiratória envolvendo redes complexas de sistemas *high-tech* e uma sinistra "impessoalidade burocrática".

Além dessa tendência alegórica menos óbvia surgida de desorientações produzidas pela sociedade contemporânea, há outros tipos de gêneros cinematográficos mais tradicionais nos quais uma narrativa clássica, construída em torno de alguns personagens centrais, produz um conjunto de personificações industrializadas – poderíamos chamá-las de estereótipos. Assim, visões simplificadas dos problemas sociais ou explicações redutoras da causalidade

[11] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

histórica colocam sobre os ombros de certos personagens a carga de representar toda uma classe, um grupo étnico ou uma nacionalidade. Os traços físicos, psicológicos e morais específicos de um único personagem são muitas vezes tomados como pertencentes a uma classe (um trabalhador e suas qualidades pessoais tornando-se o Trabalhador), um gênero (uma mulher em particular tornando-se a Mulher), ou uma identidade étnica (o Africano, o Latino, e assim por diante). Sem dúvida, o estereótipo possui uma dimensão alegórica, pois corresponde a uma forma de representação pela qual a idéia genérica (ou seja, a idéia preconcebida) sobre um grupo social encontra sua "ilustração", ou concretização numa única imagem ou narrativa composta especificamente para confirmar aquela generalização falsa. De fato, representações estereotipadas nos dão um bom exemplo de interpretações que resultam de um ponto de vista situado a uma certa distância do alvo. Eles sintomaticamente projetam as dificuldades do próprio leitor na pessoa ou grupo sob observação (uma classe, um grupo étnico, um gênero, ou toda uma nação). Assim, o leitor e seus preconceitos culturais, ou seja, o eixo de interpretação, tornam-se a principal coordenada responsável pela alegoria.

Certos grupos sociais podem ser vistos como a concretização de valores morais tais como o bem e o mal. Por outro lado, determinadas cenas ou personagens podem ser lidos como emblemas (poderíamos dizer alegorias) da razão, como aqueles analisadas por Jean Starobinski em *1789: os emblemas da razão*,[12] obra que enfoca a iconografia do iluminismo do século XVIII e da Revolução Francesa. Diversas alegorias nacionais são baseadas em personificações, como nos casos em que um único personagem é tomado como representante da nação, como Maria Braun ou Alexandre Nevsky, ou quando a própria idéia de nação é condensada em tropos familiares, como a Mãe Rússia ou a Mãe Índia. Podem-se incluir ainda no campo da alegoria todos os tipos de leitura que vêem os fenômenos naturais como expressão da ação de entidades cósmicas, vistas por sua vez como subjetividades ou deuses. Esse processo comum e às vezes inconsciente de personificação é freqüentemente identificado como a alegoria *per se* (como sugere o exemplo das fábulas com animais), mas a alegoria, como modo de representação, é bem mais complexa do que esse único mecanismo, não obstante este seja o tipo mais conhecido de pro-

[12] Jean Starobinski, *Les emblemes de la raison* (Paris: Flammarion, 1979) [edição em português: *1789: os emblemas da razão* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988)].

cesso alegórico, diversas vezes encontrado na produção dos meios de comunicação de massa.

A personificação pode ainda surgir de uma narrativa ou de uma única imagem, e sua detecção na tessitura de uma mensagem não é óbvia e nem sempre planejada pelo emissor. Mas mesmo esse processo alegórico canônico envolve diferentes graus de ambigüidade nos quais estão em jogo as múltiplas relações entre expressão e interpretação, os dois pólos da experiência alegórica que só apresentam uma correspondência unívoca entre si em fábulas didáticas e restritas, baseadas em semelhanças previamente reconhecidas.

Os casos mais interessantes de alegoria são aqueles nos quais a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática, levando, assim, a um tipo de reconhecimento da opacidade da linguagem e exigindo a busca pelo significado oculto. Além das narrativas míticas, todos conhecemos atos de comunicação fragmentários, mensagens aparentemente interrompidas, justaposições sugestivas de imagens que parecem enigmáticas ou "totalmente ilógicas" se nossa leitura se restringir ao que se encontra literalmente na superfície. O prestígio da exegese alegórica resulta de sua capacidade de solução de problemas textuais, de iluminação de aspectos cruciais do texto que estão na origem de tais enigmas.

A realização desse tipo de leitura depende da capacidade de perceber "analogias", correspondências que não são facilmente inseridas em linhas causais previamente estabelecidas, pelo menos não mais nos tempos atuais. Não é de surpreender que certos autores vejam a alegoria como um modo de expressão e interpretação mais próximo da mentalidade pré-moderna – a Idade Média ou a Renascença, períodos mais atentos às analogias e correspondências que estão no centro da alegoria. Embora essa sugestão de uma afinidade eletiva entre a sensibilidade alegórica e certos períodos históricos específicos não deixe de ter sua verdade, não deveríamos compreender as mudanças históricas que levaram à modernização como uma evolução da magia ao pensamento racional, ou como a passagem da alegoria ao realismo. O "desencantamento do mundo" – implícito no desenvolvimento do pensamento científico e em todo o processo de racionalização apontado por Max Weber – não significa o fim da alegoria. As teorias científicas – como a psicanálise – criam seus próprios sistemas de referência para a construção de alegorias (e personificações) com o objetivo de resolver enigmas e ir além da superfície de gestos ou

palavras, como claramente demonstram determinadas formulações, tais como "figura paterna", complexo de Édipo, ou a topologia ego, id e superego.

Nos casos em que as teorias científicas fornecem sistemas de referência para a interpretação alegórica de textos ficcionais, presume-se que os atos de leitura não envolvam uma intenção supostamente alegórica. Tais casos são normalmente exemplos de alegoria inconsciente, que não podem ser vistos nem como propriedade intrínseca do texto nem como produto da intenção do autor. Aqui a alegoria resulta de estratégias de leitura específicas que, qualquer que seja sua validade em relação ao texto (ou fato) sob análise, dependem do próprio contexto da leitura. Assim, a alegoria acaba por expressar a historicidade da experiência e dos valores humanos, mesmo quando pretende atingir uma verdade eterna. A alegoria, como um método particular de leitura de fatos históricos, ou supostamente históricos, procura conciliar a exigência das "verdades imutáveis" com o fato de que o tempo constitui uma dimensão essencial da experiência humana. Esse método deu origem a um tipo de leitura alegórica que teve impacto determinante sobre a história humana nos últimos dois mil anos. Refiro-me à ascensão e consolidação do cristianismo por um tipo especial de leitura da Bíblia judaica, que a transformou num conjunto de narrativas e imagens específicas em que estavam estampados os signos e as profecias sobre o advento do Cristo como o Messias.

Dentro do "realismo figural" cristão, para utilizar a expressão de Eric Auerbach, dois fatos históricos separados pelo tempo iluminam-se mutuamente, revelando uma conexão específica que confirma a idéia do desígnio divino na história. O primeiro fato "prefigura" o segundo, que é anunciado por ele, cumprindo a profecia inerente ao primeiro. O ato de Moisés de conduzir seu povo da escravidão à salvação no Egito prefigura o ato de Cristo, que, pelo seu sacrifício, salva a humanidade. Essa operação alegórica também é conhecida como "tipologia", nome que remete à "relação vertical" estabelecida entre o tipo e o antitipo, figuras complementares que ocorrem em diferentes momentos históricos, mas que são signos reiterados do desenrolar de um processo teleológico no tempo. O que é essencial nesse conceito cristão de alegoria é sua dimensão temporal: a passagem de um fato histórico a outro, em contraste com a relação entre a narrativa e uma abstração atemporal que encontramos na concepção grega de alegoria. Essa leitura alegórica revela todo um conjunto de relações, iniciando com a concepção de que uma "ordem cósmica" dá à história humana uma lógica interna, que por sua vez

orienta uma sucessão de eventos aparentemente desconexos na direção de um fim específico – o *telos*. Tal concepção terá diversas conseqüências para o pensamento ocidental, especialmente no desenvolvimento de uma consciência histórica que se opõe à visão circular de tempo da cultura clássica. Na ficção moderna, estará presente em diversos romances e filmes como um princípio que preside o destino do personagem, particularmente em obras nas quais a Providência faz parte de um conjunto de determinações que estruturam o desenrolar do enredo – essa força oculta que salva os heróis e ajuda na punição dos vilões, assegurando o triunfo final da justiça. Os melodramas canônicos do teatro popular do século XIX e da indústria cinematográfica, especialmente no período mudo, seguem tal princípio. O apelo excessivo à coincidência dentro do desígnio geral que leva à salvação torna-se um dos traços típicos de ficções providenciais que, mesmo quando encobertas por um manto de representação realista, revelam seu tom alegórico no modo pelo qual resolvem os destinos finais de seus personagens.

Em relação à formulação original da alegoria cristã feita pelos pais da Igreja, podemos vê-la como uma modalidade de interpretação alegórica de determinados textos produzidos num passado remoto, sob circunstâncias desconhecidas e por autores desconhecidos – textos que possuem uma dimensão sagrada dentro da cultura. Interpretações alegóricas de textos remotos ou sagrados, quaisquer que sejam seus conteúdos e contextos, respondem a uma exigência de identidade e continuidade no tempo, revelando um impulso de "preencher a lacuna entre o presente e um passado indistinto que, sem interpretação, seria inalcançável e misterioso".[13]

Esses exemplos sugerem que, independentemente do método, o processo de leitura alegórico de uma narrativa (como o mito, por exemplo) envolve uma operação de revelação da verdade oculta, uma concepção de que o significado tem uma origem no passado e de que o trabalho de interpretação corresponde à remoção das camadas depositadas pelo tempo, criando, assim, as condições para a revelação da Verdade. Nos nossos tempos, diferentes tipos de leituras podem ser realizados sem as antigas preocupações referentes ao grau de consciência ou intenção por parte do suposto sujeito que é tomado como emissor da mensagem. Em nosso processo cultural, os leitores já não procuram por significados "intencionais" ou conscientes, mas por aquilo que

[13] Joel Fineman, "The Structure of Allegorical Desire", em *October*, primavera de 1980, p. 49.

o intérprete pode dizer por ocasião de seu encontro com o texto, um encontro que, entretanto, não pode ser visto apenas como uma relação dual (leitor-mais-texto), isolada de todos os tipos de influências contextuais. Se hoje o texto é visto como algo que adquire significados diferentes, até inesperados e longe da intenção do autor, as práticas de leituras dominantes tendem a inscrevê-lo numa rede de relações intertextuais que também fazem parte da interpretação. A própria natureza do processo encoraja estratégias alegóricas que relacionam um dado texto (ou narrativa) a um código ou narrativa mestra tomada como referência central. Nesse sentido, é curioso ver como várias teorias científicas ou paracientíficas substituem a *Bíblia* como o grande código que os leitores tomam como guia para a interpretação. Como apontei anteriormente, diferentes sistemas conceituais – a psicanálise, a lingüística, a antropologia, a teoria social marxista, a física, ou a biologia – podem constituir a referência mobilizada pelo leitor para a interpretação de algumas passagens ou textos inteiros que podem tornar-se uma alegoria da luta de classe, uma alegoria da formação do sujeito, ou uma alegoria da própria linguagem no caso de leituras desconstrutivistas.

Levando-se em conta o fato de que a alegoria não constitui necessariamente uma propriedade intrínseca do texto, pode-se perguntar se seria possível distinguir entre textos alegóricos e não alegóricos. Em relação a essa questão, Northrop Frye diria que a estrutura do texto é "neutra" com relação à alegoria. Mas essa é uma resposta pouco satisfatória. Seria melhor reconhecer a importância da forma e da sintaxe, com a condição de que, em vez de falar de um texto "de estrutura alegórica" em contraposição a textos "de estrutura não alegórica", seria possível propor a distinção entre textos que, devido a sua estrutura, encorajam uma leitura alegórica e textos que, também devido a sua estrutura, não encorajam um tipo especial de decodificação. Nesse sentido, quanto mais enigmático o texto, maior é sua chance de provocar interpretações alegóricas. Textos que nos dão a sensação de incompletude ou fragmentação (a sensação de que algo está faltando) são mais suscetíveis a leituras alegóricas do que textos que parecem claros e completos numa primeira leitura. De fato, a discussão de Angus Fletcher sobre a alegoria aponta justamente para esse tipo de contraste. De um lado, ele relaciona o convite a leituras alegóricas com a ausência, a opacidade; de outro, sugere que narrativas tipicamente naturalistas, como aquelas próprias do cinema clássico, com um enredo claro, divertido e de fácil leitura, também podem ser lidas como alegorias. Em outras

palavras, há estruturas que se prestam a uma segunda leitura de modo mais convincente de que outras, mas qualquer texto pode ser submetido àquilo que Frye chama de *alegorises*, num movimento que leva das narrativas e imagens às idéias e conceitos, pois, afinal de contas, seria precisamente essa a tarefa canônica dos críticos.

A dialética de fragmentação e totalização

Angus Fletcher, em seu abrangente tratado sobre o tema acentua a questão da natureza descontínua das imagens alegóricas. Quando discute a "abordagem analítica" que a alegoria encoraja no leitor, também nos lembra de que "qualquer enunciação fragmentária acaba por tomar a aparência de uma mensagem em código que precisa ser decifrada".[14] Sua afirmação implica uma relação entre alegoria e falta ou ausência que ultrapassa a configuração moderna do processo, remetendo-nos aos debates teológicos em torno das lacunas encontradas em textos sagrados. O conceito tradicional de alegoria como um texto a ser decifrado implica a idéia de um "significado oculto" *a priori*, uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente. É esse movimento circular que Jean Pépin propõe em sua análise das dinâmicas da expressão e interpretação alegóricas. Sua análise está mais voltada para a teologia, uma área na qual a "enunciação fragmentária" é vista como algo próximo ao disfarce "intencional", necessário para a proteção da verdade. Textos sagrados são codificados em diversos níveis justamente para que não sejam compreendidos pelos não iniciados, enquanto sua dimensão alegórica é vista como parte de uma função pedagógica, pois a complexidade da superfície é compreendida como um estímulo para o leitor, de modo que o prazer da revelação é consideravelmente maior após o esforço da decodificação.

A codificação de mensagens, compreendida como um encobrimento deliberado, pode propor esquemas operacionais semelhantes, independentemente da motivação por trás da estratégia alegórica. Além de motivos teológicos, outros mais pragmáticos e menos metafísicos estão freqüentemente por

[14] Angus Fletcher, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*, cit., p. 37.

trás da produção de um disfarce, como no caso em que o analista precisa driblar a censura em uma conjuntura política específica. Através da história, os poderosos (religiosos ou seculares) protegeram seus interesses por meio da censura de textos e imagens, de modo que a alegoria tem sido uma arma freqüente contra regras autoritárias.

Nos tempos modernos, os críticos vêem com suspeita a utilização de alegorias calculadas quando elas resultam em fábulas didáticas e óbvias, das quais o leitor pode derivar facilmente uma lição moral convencional. Sua objeção à alegoria é ainda mais forte quando o disfarce e a opacidade são vistos como uma mera questão de retórica que não oferece nenhum desafio ou dificuldade. Com exceção daquelas ocasiões nas quais um motivo político claro justifica tal tipo de alegoria como uma forma de resistência à opressão, o efeito da mensagem codificada se enfraquece, particularmente nos casos em que a única intenção óbvia é o ornamento. Distante dos desafios imediatos da arena política, a retórica da alegoria pedagógica corre o risco de reduzir a arte a uma ilustração esquemática, embora elegante, de idéias preestabelecidas, um objeto que mobiliza nossos sentidos para então comunicar idéias desgastadas ou teorias abstratas. A alegoria como ilustração torna-se um mapeamento de terrenos já bem conhecidos, uma simples confirmação de significados estabelecidos, exatamente como os românticos viram a alegoria neoclássica e sua subordinação ao pensamento convencional.

Na defesa de seus próprios processos criativos, os românticos privilegiaram o símbolo, a forma de expressão que poderia oferecer uma experiência particular para a qual não há um sistema teórico correspondente. Para eles o símbolo correspondia a um movimento orgânico na direção da expressão. A experiência irredutível da obra de arte garantiria acesso a uma verdade que jamais poderia ser apreendida pela utilização de qualquer outro meio. Em oposição à alegoria, o símbolo corresponderia a uma intuição genuína e nova a respeito da experiência. Impossível de ser traduzido em conceitos, o símbolo tinha seu próprio valor e significado originais, pois resultava de um processo que fornecia uma expressão direta da experiência humana por um texto, objeto ou imagem reveladores. Segundo Goethe, a alegoria nos leva do conceito geral à configuração particular apresentada aos sentidos, enquanto o símbolo nos leva do particular (sensível) à idéia universal, sem o auxílio de convenções preestabelecidas. Essa distinção pode ser vista como uma definição redutora da alegoria, que, concebida para se ajustar à estratégia romântica de

defesa contra o classicismo, acabou, no entanto, tendo enorme ressonância no debate estético, desde sua formulação no final do século XVIII. Para lembrar apenas um exemplo, Lukács baseou sua teoria estética na hierarquia romântica do símbolo sobre a alegoria, com o intuito de criticar a fragmentação da arte moderna. A incapacidade de totalizar seria apenas uma nova versão da empreitada alegórica, que apela a princípios transcendentais para falar da experiência social. Ao contrário, o realismo, como forma de representação, estaria mais próximo do símbolo (como concebido pelos românticos) em seu poder de compreender o movimento histórico da sociedade em sua imanência, para fornecer uma expressão orgânica e iluminadora da totalidade. Dada tal formulação, não foi por acaso que Lukács, em *O realismo crítico hoje*, escrito nos anos 1950, acabou por travar um debate polêmico com Benjamin e seu *Origem do drama barroco alemão* (1916).[15] Por um lado, ele confirmava a caracterização precisa que Benjamin fizera do barroco (e suas afinidades com a arte moderna), mas, por outro, tomava a aplicabilidade da noção de alegoria aos textos modernos justamente como uma razão forte para questioná-la.

Em nosso século, o confronto Lukács–Benjamin tem constituído um dos capítulos essenciais do debate sobre a arte moderna, e também sobre a alegoria. E seu ponto de partida – a dissertação de Benjamin de 1916 – tornou-se um livro seminal para o pensamento estético do século XX ao combinar num único movimento várias críticas: ao símbolo, como concebido pelos românticos; à teleologia cristã da história; à versão secular desta última encarnada pela noção burguesa de progresso; e às teorias reformistas social-democratas, também baseadas numa visão teleológica da história.

Das reflexões de Benjamin sobre o desencantamento barroco e de sua visão melancólica da história como catástrofe surge uma teoria peculiar de alegoria, agora tomada como a expressão primária da dimensão temporal da experiência humana, que, separada de Deus, está condenada à desintegração natural. A teleologia cristã (e hegeliana) tomava a dimensão temporal como o desenrolar gradual de um destino de salvação em cujos caminhos toda dor possuía um significado. Benjamin afirma, no entanto, que a concepção de progresso na história só pode existir de fato para aqueles que vencem e dominam os outros e que, portanto, podem considerar o tempo como uma expan-

[15] Gyorgy Lukács, *O realismo crítico hoje* (Brasília: Coordenada, 1969); e Walter Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama* (Londres: NBL, 1997) [edição brasileira: *Origem do drama barroco alemão* (São Paulo: Brasiliense, 1984)].

são gradativa e ininterrupta desses mesmos princípios positivos. Em oposição ao que ele caracteriza como a visão do vencedor, sua teoria da história é baseada na noção de desastre, ou seja, no tempo como uma força de destruição e corrosão. No lugar de uma manifestação da concretização do espírito em seu caminho, na direção da autoconsciência e da totalização, a história é um campo de sofrimento e conflito permanentes, não uma cadeia puramente lógica de eventos construtivos, mas uma escalada de violência sem limites. Não há teleologia, mas apenas uma coleção de configurações descontínuas e efêmeras da cultura. Sobre a superfície do planeta, o tempo se cristaliza em ruínas que são testemunhas fragmentárias e sem vida das experiências passadas. Na região do pensamento, as alegorias fariam o mesmo, cristalizando em fragmentos a ação do tempo sobre a cultura, enfatizando aquilo que permanece incompleto. A alegoria não vê nosso próprio tempo, ou mesmo nosso futuro, como um *telos*, mas nos lembra de nossa condição futura, nós, cujos traços fatalmente serão fragmentos entre outros de uma coleção de fósseis culturais disponíveis para leituras alegóricas efetuadas a distância. Os analistas de alegorias no futuro, por sua vez, terão, talvez, a oportunidade de se "comunicar" com nosso próprio presente, dependendo de analogias específicas como aquelas que existem entre a modernidade e o barroco do século XVII, duas épocas perseguidas por uma sensação de crise profunda, pela alienação de Deus ou de qualquer concepção significativa da história. Para Benjamin é precisamente por isso que a alegoria se recusa a dar à humanidade uma redenção estética do mundo em formas perfeitas ou belas totalidades que celebrem uma sensação ilusória de unidade e harmonia. Ao contrário, a alegoria tende a interagir com fraturas históricas e violência, especialmente quando observada da perspectiva dos derrotados. Para ele, a ênfase no símbolo como forma bela que oferece uma intuição imediata da Verdade, é um tipo de regressão mítica, resíduo da lenda de Adão no paraíso – a harmonia entre o homem e seu ambiente – ou simplesmente a racionalização otimista dos vencedores.

Com sua noção de regressão mítica aplicada a formas de arte mais convencionais (como aquelas freqüentes na cultura de massa), Benjamin introduz uma versão mais politizada daquele mesmo ataque que o pensamento modernista lançou contra a noção de símbolo, visto agora como um resíduo da "idade da inocência" em sua crença numa continuidade orgânica, numa identificação entre linguagem e experiência, entre significante e significado. A modernidade questiona tal identidade ao enfatizar um tipo de descontinuidade

inevitável entre a experiência e sua expressão, entre o passado e o presente, entre a humanidade e a natureza. Uma concepção aguda do grau de opacidade da linguagem consolida a idéia de que a interpretação é sempre uma tarefa problemática e de que a sensibilidade moderna, para evitar aquilo que considera ilusões do passado, tem que lidar com uma lacuna de múltiplos níveis que está implícita em todo processo de leitura: entre aquilo que é dado aos sentidos e seu significado, entre um passado que deve ser lido e um presente que deve ler o passado, entre o primeiro texto e seu substituto, que torna aparentemente explícito o pensamento sob a superfície. Tal senso das lacunas do texto corresponde, de sua maneira, a um senso já presente na tradição teológica – em sua lida com a questão da divindade como um "Deus oculto". Assumir os elos ausentes era o ponto de partida do processo de leitura da alegoria, dentro de uma perspectiva em que a totalização e o acesso à Verdade eram o horizonte, supondo-se que era possível efetuar a leitura justa dos signos e proferir as profecias corretas. Agora os vários níveis da lacuna adquirem um sentido diferente, vindo à frente como o início e o fim do processo, pois está ausente o horizonte da verdade. A partir dos novos pressupostos, o movimento mais interessante não é o de atacar essa forma de figuração, ou definila de forma reduzida porque identificada com suas versões mais pedagógicas. Tal como acontece em Benjamin, o essencial é vê-la como aquele processo especial, inteiramente mergulhado na história, que traz à tona a tensão reiterada entre o impulso de totalizar e seu fracasso inevitável. A relação necessária entre a alegoria e a fragmentação é vista segundo uma perspectiva diferente; a superfície enigmática não nasce do encobrimento de um significado existente, mas é concebida como a expressão da própria natureza da alegoria como um discurso cuja textura é uma manifestação privilegiada da consciência da linguagem.

Nessa nova perspectiva teórica, a oposição romântica entre símbolo e alegoria, que reduz a expressão alegórica a um processo arbitrário, inorgânico e mecânico, é invertida. A idéia da presença de uma experiência não mediada no símbolo é agora vista como uma tentativa ilusória de negar a mediação da linguagem, e a alegoria é redimida como o discurso que mergulha "nas profundezas que separam a existência visual do significado".[16]

[16] Ver Walter Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*, cit., p. 165. Apesar de aparentemente "desconstrutiva", as formulações de Benjamin têm um sentido diferente, mais ligado às suas preocupações com questões teológicas.

Essa concepção moderna do alegórico nasce do debate corrente que envolve diferentes posições ideológicas no campo da crítica a obras específicas, pois as mudanças na filosofia da arte no século XX devem muito às práticas artísticas. A arte modernista criou as percepções e os discursos críticos adequados aos seus próprios processos e gerou as categorias adequadas para descrevê-la. A caracterização moderna da alegoria como um discurso fragmentado e incompleto vai ao encontro de uma visão da arte modernista como descontínua e opaca, incompleta e ambígua. O impacto do surrealismo francês sobre Walter Benjamin é bem conhecido, assim como o efeito da arte moderna sobre o desenvolvimento da pesquisa contemporânea acerca do barroco. Fletcher cita o surrealismo e a obra de Eisenstein como exemplos claros do princípio da justaposição alegórica, enfatizando as técnicas anti-realistas de isolamento que ambos têm em comum (o delinear perfeito dos contornos, a relativa autonomia de cada imagem que compõe a montagem).

Nos termos do debate cinematográfico, as questões a respeito da fragmentação, opacidade e descontinuidade surgem dentro do contexto da crítica ao ilusionismo. A rejeição aos códigos dominantes da narrativa clássica, assentados na continuidade de espaço e tempo, tem seus exemplos radicais, embora de formas bem distintas, estabelecendo diálogos entre a produção cinematográfica e a arte moderna numa série de momentos especiais da história do cinema. O modernismo entrou para a esfera cinematográfica pela primeira vez após a Primeira Guerra Mundial, quando o expressionismo alemão, a vanguarda francesa e o construtivismo soviético deram exemplos de práticas cinematográficas que associavam a crítica ao ilusionismo a diferentes, e às vezes antitéticas, estratégias alegóricas. Em *O gabinete do dr. Caligari* [Das Kabinett des Doktor Caligari, Robert Wiene, 1919], novos códigos de *mise-en-scène*, cenário e iluminação, emprestados do teatro alemão da época, foram centrais para a construção daquela sensação de estranhamento surgida de um espaço alegórico no qual personagens enigmáticos viviam seus dramas. Outros cineastas experimentais, dialogando com as vanguardas históricas (futurismo, cubismo, surrealismo) criaram uma relação mais íntima entre o cinema e as modernas estratégias alegóricas de fragmentação espacial, consolidando o princípio da montagem no novo meio. Em filmes surrealistas como *Um cão andaluz* [Un chien andaluz, Luis Buñuel, 1928], a despeito das afirmações polêmicas de Buñuel a respeito da recusa de qualquer interpretação, seqüências enigmáticas de imagens e ações descontínuas geraram todos os tipos de interpretação

alegórica, incluindo aquelas mais diretamente associadas à sua lógica interna – a leitura psicanalítica que buscava por figuras do desejo nas imagens do cineasta. Num outro contexto dos anos 1920, o princípio da montagem típico da prosa modernista forneceu as fontes para o cinema intelectual de Eisenstein, que repudiava a pedagogia política mais convencional baseada na narrativa clássica e propunha uma rica variedade de experimentos com a linguagem cinematográfica, uma teoria e prática que foi rejeitada pela burocracia soviética e pelas indústrias cinematográficas de todo o mundo. No lugar de uma narrativa linear, Eisenstein queria que seus espectadores aprendessem a pensar dialeticamente baseados no modo em que ele apresentava e comentava os fatos históricos. A sucessão de imagens não deveria seguir uma linha de ação dentro de uma continuidade espacial ou temporal, mas uma linha de raciocínio conceitual sobre os fatos evocados na tela. Como é comum a outros textos alegóricos, o comentário prevalece sobre a narrativa, a justaposição descontínua de imagens sobre a evolução contínua da ação e do drama.

O cinema intelectual de Eisenstein, como texto modernista, enfrentou um grande desafio: reconciliar suas rupturas, com formas convencionais de percepção e narração histórica, à dimensão pedagógica de um cinema pensado para efetuar tarefas políticas imediatas. Por um lado, seu cinema afirmava o princípio da fragmentação do tempo e espaço, permitindo a justaposição enigmática de imagens, traço central da alegoria moderna, que ele incorporou de seu modo construtivista; por outro lado, a construção geral de cada filme implicava em última instância um movimento na direção de uma totalização cujo fim era um diagnóstico claro de conflitos políticos recentes, por meio de um conjunto "inequívoco" de imagens capazes de expressar uma teleologia da história construída para legitimar a Revolução de 1917. Essas tensões deram forma ao drama peculiar do cinema e do pensamento de um artista profundamente engajado, que partilhava do mesmo amor ao concreto que os marxistas e construtivistas, mas cujo senso estético abrigava um diálogo necessário com a tradição da iconografia religiosa e com a arte simbolista do século XIX.

No contexto do cinema narrativo-dramático, a articulação de preocupações políticas com a empreitada modernista encontrou uma manifestação privilegiada nos anos 1960, quando a atmosfera criada pela *politique des auteurs*, e por determinadas leituras da fenomenologia presente no neo-realismo italiano, produziu uma nova relação entre o cinema e a alegoria moderna nas obras de cineastas como Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini. Godard, em particular,

colocou-se no cruzamento entre uma abordagem fenomenológica à imagem baseada em Bazin e uma afirmação do princípio da montagem. Ele retomou tal princípio e o projetou em seus provocativos efeitos *pop*, criados pela mistura de materiais e estilos – alto e baixo, vanguardista e kitsch. Dando ênfase ao comentário fora de campo, textos escritos na tela e entrevistas documentais, ele criou uma nova relação entre o verbal e o visual no cinema, onde a ironia dos comentários antiilusionistas interage com a narração contínua e gera uma nova forma de desdramatização. A intertextualidade, bem como o gosto pelas citações e pelas rupturas dos procedimentos cinematográficos convencionais, fez de cada um de seus filmes um ensaio crítico sobre o cinema, uma obra conceitual que expressa a visão de um cineasta de esquerda convencido de que um cinema crítico da sociedade só poderia nascer de uma crítica estética do próprio cinema. Por essa dimensão desconstrutivista, a obra de Godard produziu uma variedade de alegorias do cinema, privilegiando uma "montagem vertical" disjuntiva na qual som e imagem colidem para produzir aqueles efeitos de estranhamento associados a Brecht. De fato, o cineasta emprestou algumas das técnicas reflexivas do dramaturgo alemão, embora também tenha buscado novos métodos de reflexividade típicos dos anos 1960, período no qual a atmosfera criada pela arte pop e os desafios trazidos por novos estágios de modernização deram origem a um gosto peculiar pela citação, geralmente tomado como um meio-termo entre a visão crítica e a simpática à cultura industrializada e ao *kitsch*. O estilo de Godard, com sua mistura de materiais diversos – gêneros cinematográficos, cultura alta e baixa, discursos narrativos e conceituais –, dá a ver, num outro registro, as mesmas tensões encontradas em Eisenstein. Sua dialética da fragmentação e totalização é novamente um modo de lidar com o tempo histórico. Agora o senso de fragmentação resulta do uso da colagem, da mistura de gêneros narrativos e de materiais heterogêneos, enquanto o sentimento de totalização resulta de uma série de alusões irônicas às contradições francesas na época de consolidação da sociedade de consumo na Europa. Tais alusões geram um diagnóstico geral de seu tempo que emerge do conjunto de comentários breves. Nesse sentido, seus filmes formam um tipo de discurso paralelo, quando examinados à luz da constelação de ensaios curtos sobre a mitologia dos meios de comunicação de massa escritos por Roland Barthes.[17]

[17] Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957) [edição em português: *Mitologias* (Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1978)].

Nos Estados Unidos, o surgimento de uma cultura cinematográfica oposicionista que retomou o espírito da vanguarda histórica dos anos 1920 estabeleceu, desde o final dos anos 1940, um novo contexto para trabalhos alegóricos num sentido moderno, pós-benjaminiano. Uma produção independente, mais decididamente voltada para o desenvolvimento do cinema como forma de arte, iniciou um novo diálogo com pintores, escultores e poetas, como já havia acontecido nos anos 1920 no trabalho de Germaine Dulac, Jean Epstein, Luis Buñuel e Serguei Eisenstein. Uma sucessão de experimentos – que começaram com os filmes de Maya Deren e se desenvolveram numa variedade de direções – fez o cinema dito *underground* viver as vicissitudes do alto modernismo em seus últimos estágios de desenvolvimento. O cinema alternativo americano, embora diverso em estilos e preocupações, sempre envolveu um gesto de interrogação dirigido ao cinema como instituição e forma de arte.[18]

A alegoria nacional

A alegoria, se encarada como expressão da sensibilidade moderna, distancia-se de sua imagem tradicional de arte voltada para efeitos pedagógicos convencionais. Torna-se signo de uma nova consciência histórica, em que o gosto por analogias e por uma memória viva do passado não é tomado como celebração de uma identidade que equaciona passado e presente, mas como experiência capaz de nos ensinar que a repetição é sempre ilusória e que fatos antigos, assim como signos antigos, perdem seu significado "original" quando analisados de uma nova perspectiva. Vistas a partir da nossa experiência presente, as alegorias explicitam sua vocação de expressar o papel central do tempo na cultura e nas vidas individuais. Para Paul de Man,[19] elas formam uma espécie de "retórica da temporalidade", quando o impulso de memorização e identificação com um momento anterior (da história, da vida pessoal) acaba por comunicar um sentimento de crise e separação em face do passado irrecuperável.

[18] David James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

[19] Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", em C. S. Singleton (org.), *Interpretation: Theory and Practice* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1969).

Embora a visão moderna que associa a alegoria a uma consciência aguda do tempo seja significativa na teoria estética atual, ainda há muito a dizer sobre o papel da alegoria no século XX. Primeiramente, há a questão do espaço. O processo de expansão econômica dos mercados globalizados tem produzido uma compressão espaço-temporal que afeta a todos, dificultando a compreensão de nossa própria experiência a partir de uma perspectiva local. Histórias pessoais tornam-se assim dependentes de processos sociais amplos que transcendem a percepção individual, limitando o alcance daquelas narrativas assentadas no desenvolvimento linear de uma vida cuja continuidade é assegurada por interações pessoais circunscritas por um ambiente estável. A lógica da experiência vivida tornou-se mais abstrata, de maneira que modos de representação baseados em justaposições, descontinuidades e redes amplas e invisíveis parecem estar mais capacitados para apreender a lógica da ação pessoal e de seu destino social. Diante dessas mudanças, Fredric Jameson propôs novos avanços dentro da tradição marxista voltados para os modos de representação, com o objetivo de apreender o processo social em sua totalidade num certo momento da História. Para ele é preciso "historicizar" a questão do realismo, já que hoje as formas canônicas do realismo engendradas no século XIX não podem ter a mesma função de esclarecimento: a realidade social que elas precisavam explicar pertencia a um estágio diferente do desenvolvimento capitalista, que, em sua lógica interna, é bem diferente do estado atual da sociedade. A nova configuração espaço-temporal e a natureza mais abstrata do processo social nos tempos pós-modernos revelam que a forma realista já não pode dar conta da totalidade, o que leva à necessidade de novas formas de arte que possam fornecer nem tanto uma representação no sentido clássico, mas um "mapeamento cognitivo" lúcido que nos auxilie a compreender a sociedade e nossa posição dentro dela.[20] Segundo Jameson, os desafios trazidos pela pós-modernidade pedem uma revisão de toda a questão da alegoria e sua dialética da fragmentação e da (agora talvez impossível) totalização.

Um dos desafios propostos pela cena contemporânea é a desestabilização de determinadas categorias políticas e estéticas consolidadas, como a de nação e seus correlatos: cultura e literatura nacionais, arte e cinema nacionais. O

[20] Fredric Jameson, *Post-modernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), pp. 51-52 [edição em português: *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio* (São Paulo: Ática, 1996)].

nacionalismo teve seu apogeu na Europa e nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Do final da Segunda Guerra Mundial até o início dos anos 1970, esteve mais diretamente associado aos países do Terceiro Mundo e suas lutas de independência.[21] A "nação", categoria problemática e constantemente retomada, teve suas vicissitudes em tempos recentes, mas as alegorias nacionais continuam presentes na cena contemporânea, embora em novas formas que expressam as crises engendradas pelas novas configurações de tempo, espaço, troca econômica e poder político. Isso fica evidente em filmes que procuram formular visões amplas da experiência contemporânea ou da política em certas regiões por meio da utilização de estratégias alegóricas. Poderíamos mencionar *Underground: mentiras de guerra* [Underground, Emir Kusturica, 1995]; *Um olhar a cada dia* [To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995]; a trilogia de Kieslovski baseada nas cores da bandeira francesa (azul, branco, vermelho) vistas como três valores emblemáticos da Revolução Francesa (liberdade, igualdade, fraternidade); *A idade da Terra* (Gláuber Rocha, 1980); e *El viaje* (Fernando Solanas, 1991). A lista também poderia incluir numerosas alegorias nacionais realizadas em Hollywood, desde os filmes de Oliver Stone até *Short Cuts: cenas da vida* [Short Cuts, Robert Altman, 1993]; ou *Mera coincidência* [Wag the Dog, Barry Levinson, 1997]; e *Segredos do poder* [Primary Colors, Mike Nichols, 1998]; filmes que expressam uma relação tensa com mitos que, no passado, reforçaram uma certa auto-imagem dos Estados Unidos. Tais filmes apresentam diferentes pontos de vista, mais ou menos críticos do *status quo*, mas todos revelam que uma percepção genérica da nação é crucial para a discussão não apenas de assuntos de natureza claramente política, mas também de estilos de vida privados.

A persistência e a presença significativa da alegoria nacional em nossos tempos sugerem sua força dentro dos campos de representação, mesmo quando a questão nacional perde sua centralidade. Ao recapitular momentos específicos da história do cinema, nos quais o nacionalismo teve forte influência na construção de textos cinematográficos, comentarei, a seguir, o modo pelo qual narrativas orientadas por uma concepção teleológica encontraram na categoria da nação uma esfera privilegiada dentro da qual puderam operar

[21] Ver E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) [edição em português: *Nações e nacionalismo desde 1780* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991)].

eficazmente. Um olhar retrospectivo sobre a produção cinematográfica no século XX revela que modos mais convencionais de prática alegórica ressurgiram na medida em que a idéia de nação substituiu as doutrinas religiosas na criação de esquemas e teleologias discursivas.

A nação e o nacionalismo, forças determinantes do processo de representação, constituem tendências específicas da modernidade que, desde o final do século XVIII, motivaram e, ao mesmo tempo, foram produzidas por diversas narrações que se transformaram em textos canônicos da tradição alegórica, inicialmente na literatura e mais tarde no cinema. Como historiadores e cientistas políticos nos ensinaram, a nação não é uma substância, nem um modo natural de reunir um conglomerado de pessoas sob a mesma categoria. É um produto da modernidade, da cultura de mercado e da industrialização, um constructo social capaz de criar um sentimento de totalização, uma entidade coletiva coesa que se assenta em grupos heterogêneos pertencentes a uma sociedade complexa, numa época em que qualquer comunidade homogênea de experiências está fora do nosso alcance.

O conceito de Benedict Anderson[22] da nação como "comunidade imaginada" ajuda a explicar de que modo a nação pode ser vista como um substituto da religião e outros princípios unificadores vinculados à idéia de uma "ordem cósmica". Embora sem a universalidade radical de uma ordem "eterna", a nação, numa escala histórica mais restrita, oferece princípios que criam um sentimento de totalidade capaz de estabelecer um horizonte para a coordenação de certas experiências coletivas no tempo, horizonte claramente manifestado em expressões problemáticas como "destino nacional" ou "caráter nacional". Como apontei anteriormente, a "nação", a despeito de suas raízes seculares na história moderna, solicita personificações em narrativas ficcionais, assim como outras estratégias alegóricas, confirmando, assim, suas afinidades com a idéia mais tradicional do sagrado. Alguns dos debates aqui mencionados em torno da alegoria, do mito, da linguagem e da religião surgem quando discutimos de que modo as narrativas históricas ou claramente ficcionais tratam da questão nacional. Tal fato é especialmente relevante para os estudos cinematográficos devido ao papel específico que o cinema tem tido na esfera pública contemporânea, onde a questão da identidade nacional permanece, apesar de tudo.

---

[22] Ver Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, cit.

O cinema como arte popular surgiu num tempo em que o nacionalismo era uma das forças determinantes da história européia e americana, e a sua história na primeira metade do século passado esteve intimamente ligada à competição entre países. Ele fez parte da expressão de rivalidades nacionais na Europa e da construção da hegemonia norte-americana após a Primeira Guerra Mundial, num processo que consolidou a dominação dos Estados Unidos sobre a América Latina e outras regiões "subdesenvolvidas" do globo. Nesse contexto histórico, a produção cinematográfica – assim como as feiras industriais e os palácios de cristal do século XIX – tornou-se outro fórum para a exibição de valores nacionais e conquistas técnicas na arena internacional, um índice de modernização e poder que levou diversos países a encarar seus esforços de aperfeiçoar seu cinema como uma estratégia privilegiada de afirmação nacional e, às vezes, como uma celebração de sua hegemonia. Essa estratégia encontraria seu ápice nos casos em que o assunto do filme era a própria história do país ou uma representação disfarçada de uma "vocação nacional" para conduzir ou salvar a humanidade em tempos de crise.

A relação íntima entre cinema e política tornou-se uma questão obviamente central após a revolução bolchevique e a afirmação da centralidade do cinema pelo poder soviético. Mas, na verdade, tanto a política quanto os interesses nacionais marcaram a história do cinema desde o início do século XX, preparando o terreno para o grande impacto político produzido mais tarde por um único filme, em contexto nacional específico: *Nascimento de uma nação* [Birth of a Nation], o filme racista de David Griffith, lançado em 1915. Este nos oferece um exemplo emblemático de como a narrativa e a retórica cinematográficas foram utilizadas para desenvolver um argumento sobre a guerra civil norte-americana, sobre a data de nascimento da nação e sobre o papel salvacionista dos brancos do Sul em tal empreitada, excluídos os negros do corpo da nação tal como esta se institui no filme. A alegoria de Griffith se apóia num sistema de personificações do bem e do mal, dentro do protocolo melodramático de observação da história que tem pautado a visão conservadora recentemente potencializada pelos republicanos no poder. Seu filme seguinte, *Intolerância* [Intolerance: Love's Struggle Through the Ages, 1916], de longe mais complexo e interessante, novamente mobilizou determinados princípios universais que supostamente governam a história humana, construindo uma teleologia histórica na qual uma trajetória de séculos é vista como uma sucessão de "estágios" que prepararam o surgimento e a consolidação

dos Estados Unidos dos tempos modernos como expressão privilegiada do plano divino, a nação que se ergue no Novo Mundo (terra prometida) para materializar os princípios básicos que garantirão a salvação futura da humanidade. Em *Intolerância*, a Providência é tomada como princípio guia, de modo que torne visível uma certa força espiritual por meio de diversas formas de relações tipológicas que unem diferentes personagens vivendo em tempos históricos distantes. A paixão cristã e o paradigma da maternidade sagrada, entendida como vocação natural de todas as mulheres virtuosas, são colocados no centro das quatro narrativas paralelas, que revelam, assim, o grande desígnio da história: a queda de Babilônia nos tempos antigos, a paixão, o massacre do dia de São Bartolomeu na França do século XVI, e as vicissitudes de um jovem casal nos Estados Unidos modernos.[23]

Ao longo da história do cinema, outros esquemas teleológicos colocaram a nação no centro do processo histórico. *Outubro* [October, Eisenstein,1927], filme feito para celebrar o décimo aniversário da revolução, confirmou o sentimento da história como teleologia, mas deslocou seu princípio básico, contestando o papel hegemônico desempenhado pela categoria da nação e colocando no seu lugar a consciência de classe e o projeto de um Estado proletário como força unificadora dos povos na modernidade. Além disso, *Outubro*, em sua estrutura, tornou a recapitulação da história mais complexa, pois elaborou com maior cuidado os momentos trágicos, de ruptura da teleologia da revolução e de fissura no processo, momentos observados a partir das questões conceituais que envolviam a teoria da revolução. No lugar da Providência como força que direciona o desenrolar da teleologia revolucionária, Eisenstein propõe a idéia da razão personificada pela liderança revolucionária, e seu ensaio visual sobre os eventos de 1917 deu mais lugar para o problema da teoria da história e das formas de "capturar o tempo" do que para qualquer outro aspecto da conquista do Palácio de Inverno.

Esse sentido altamente intelectualizado de história, cultura e linguagem cinematográfica criou graves tensões políticas entre o cineasta e o poder soviético, que via com suspeita a estética modernista do filme e sua utilização da alegoria política. O filme de Eisenstein é um exemplo interessante das tensões entre fragmentação e totalização, continuidade e descontinuidade, típicas das

[23] Para uma análise de *Intolerância*, ver Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991).

alegorias modernas e detectáveis em outros filmes, incluindo *Intolerância*, como demonstrou Miriam Hansen. Em sua discussão de Griffith, Hansen, a par da questão da maternidade como uma força central do filme, sublinha o processo pelo qual a atenção dispensada por Griffith a emblemas e elementos iconográficos, claros nos constantes comentários visuais e na sua construção enfática e reiterada de *tableaux*, colide com sua tentativa de construir uma narrativa fluente e rápida, criando, assim, uma dialética de continuidade e descontinuidade na textura do filme. *Intolerância*, apesar de todos os seus desencontros, é um bom exemplo da interação entre um impulso na direção do naturalismo (e da decupagem clássica) e um impulso na direção de construções alegóricas baseadas no "isolamento gráfico" de imagens. A análise de Hansen sugere que o desenvolvimento da narrativa cinematográfica em seu período formativo envolveu algo além da aquisição de habilidades relacionadas com a construção de uma estrutura espaço-temporal naturalista, a ação verossímil e a perspectiva psicológica. Naquele tempo, como mais tarde na história do cinema, a leitura de narrativas exigia códigos culturais específicos, além da competência lógica. Entre esses códigos culturais, é possível encontrar "narrativas fundadoras" como a *Bíblia* ou artefatos culturais mais específicos que explicam o passado nacional e seus valores.

Muitas vezes uma história de amor central envolve um casal cuja luta e abençoada união final fazem alusão alegórica a um destino nacional visto de uma perspectiva restrita, como acontece não apenas nos filmes de Griffith, mas também em muitos *westerns* de John Ford. Ao assistir a um filme como *Rastros de ódio* [The Searchers, 1956], não é possível compreender completamente o significado de ações específicas dos personagens centrais sem relacionar sua experiência à narrativa fundadora da conquista do Oeste norte-americano. Esse filme de Ford em particular é uma alegoria que enfatiza a expansão territorial do Estado-nação americano, representada na tela pela ocupação gradual do espaço diegético pelo exército americano. Isso é visto como uma força institucional que consolida a lei e a vida familiar normal após um tempo de instabilidade e violência. Como em outros *westerns*, encontramos aqui uma celebração elegíaca do herói legendário – neste caso, Ethan (John Wayne), uma figura transicional típica para quem a pacificação do território significa seu melancólico "afastamento" e uma sensação de deslocamento naquela ordem que ele próprio ajudou a consolidar (como o Antônio das Mortes, em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Gláuber Rocha).

Uma variedade de filmes de diferentes países nos fornece exemplos interessantes da utilização do mito ou de histórias tradicionais para falar de uma experiência vivida no presente ou mesmo no futuro. O gênero da ficção científica é repleto de referências alegóricas de caráter nacional. *Metrópolis*, realizado por Fritz Lang, em 1927, é um dos primeiros exemplos importantes de uma rede complexa de referências passadas que informam uma história ficcional que se desenrola no futuro, mas se refere ao presente. A história do jovem filho do mestre que comanda a cidade alegórica nos remete a paradigmas cristãos, combinados com uma visão cinzenta da sociedade tecnológica. Seu ambiente de alta tecnologia, arranha-céus, máquinas, trabalhadores robotizados, vida alienada, desumanidade é, em suma, uma visão do pesadelo da sociedade industrial. Entretanto, conforme o enredo avança, deparamos com fragmentos de uma batalha gótica entre o Bem e o Mal, a ciência perversa contra os sentimentos puros, a virgem contra a *femme fatale*, o pai contra o filho. A textura melodramática das ações e dos personagens transforma a crítica da desumanidade social numa celebração do papel de um messias como mensageiro do Amor. Novamente são os paradigmas míticos que constituem a base do enredo e da iconografia, sugerindo relações entre *Metrópolis* e formas pias, especificamente alemãs, que também tiveram papel importante na formação do nacionalismo alemão moderno.[24]

Se a análise formal auxilia na caracterização de estruturas alegóricas e na identificação de suas origens narrativas e iconográficas, é necessário ir além e indagar sobre o significado que aqueles paradigmas narrativos e o conjunto de imagens tradicionais adquirem quando incorporados por um filme: ou seja, temos que entender a posição do filme no seu próprio tempo, os aspectos em que ele pode ser tomado como uma alegoria vinculada à conjuntura política específica na qual surgiu. Aqui nossa questão converge com o tipo de indagação geralmente feita em relação a filmes históricos que, enquanto representam o passado, são tomados como um comentário disfarçado sobre o presente. Refiro-me às narrativas que podem ser vistas como "alegorias pragmáticas", nas quais as analogias implícitas entre o passado e o presente são tomadas como uma estratégia retórica, uma forma de fazer uma pergunta sobre o presente utilizando o passado, em função da semelhança entre as ques-

[24] Liah Greenfeld, *Nationalism: Five Roads to Modernity* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), pp. 278-309.

tões atuais e aquelas enfocadas no filme. Em *A Marselhesa* [La Marseillaise, Jean Renoir, 1937], a representação de episódios específicos da Revolução Francesa foi empregada como uma forma de afirmar a posição da Frente Popular na França dos anos 1930; *Danton, o processo da revolução* [Danton, Andrej Wajda, 1982] retoma o mesmo evento histórico como pretexto para discutir a política polonesa dos anos 1980; e *Terra e liberdade* [Land and Freedom, Ken Loach, 1995] toma a Guerra Civil espanhola dos anos 1930 para mostrar uma representação alegórica da visão mais abrangente do cineasta a respeito das vissicitudes da história européia no século XX e do papel, dentro disso, do estalinismo até o colapso soviético dos anos 1990.

Além dessas alegorias pragmáticas, há casos nos quais as analogias entre o passado e o presente são mais do que meras referências pedagógicas, de modo que o filme acaba se aproximando do realismo figural cristão, radicalmente consciente, retomando relações tipológicas como confirmações da verdade sagrada, que, por sua vez, é personificada por fatos históricos que revelam o grande desígnio engendrado pela Providência. Caso mais nítido, como já mencionei, é *Intolerância* de Griffith, mas *Metrópolis* e *Outubro* são também exemplos sugestivos da construção de alegorias históricas nas quais a ampliação de um espetáculo visual funciona como um tipo de monumento nacional animado ou um *tableau vivant*. A mobilização de recursos materiais, as habilidades técnicas e as "multidões nas telas" podiam ser exibidas como sinal da força e legitimidade de uma nação (ou de um regime social). São exemplos da representação consciente do papel de uma nação na ordem internacional ou, de modo mais amplo, na história universal. Do período do cinema mudo, *Napoleão* [Napoleon, Abel Gance, 1928] pode, nesse sentido, ser visto como uma alegoria nacional que celebra, em escala monumental, os gloriosos tempos da hegemonia francesa na Europa, elogiando o espírito nacional e o mito do grande líder como foco maior da lucidez (o olhar agudo da águia, como figuram as imagens finais) e como personificação dos melhores caminhos da humanidade no futuro. Produzidos na França, nos Estados Unidos, na Alemanha e na União Soviética – ou seja, pelas maiores forças da história ocidental (sem contar a Inglaterra) naquele momento –, esses monumentos cinematográficos formam um quarteto sugestivo do ponto de vista dos destinos e vocações nacionais no período do cinema mudo. As rivalidades políticas entre as nações-Estado (ou a confederação socialista) tiveram um impacto sobre a história do cinema, como novamente teriam nos anos 1930, quando o monu-

mento nacionalista ganhou expressão em *Triunfo da vontade* [Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1934], *Alexandre Nevsky* [Serguei Eisenstein, 1938] e *E o vento levou...* [Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939].

Mais recentemente na história do cinema, a América Latina, a Ásia, a Europa oriental e a África tornaram-se áreas privilegiadas para a produção de filmes voltados para os modos pelos quais problemas sociais e lutas pelo poder podem ser definidos por contextos nacionais específicos. A partir dos anos 1960, o surgimento de diferentes cinemas nacionais fez da cultura cinematográfica do Terceiro Mundo uma nova fonte de estratégias alegóricas de representação. Às vezes, como no caso de Ousmane Sembène, filmes históricos com conotações alegóricas, como *Ceddo/The People* (1977), faziam parte de uma discussão sobre política e cultura nacional que incluía uma reflexão sobre a complexa questão de construir um cinema nacional em condições adversas.[25] Na América Latina, o Cinema Novo brasileiro, o "Terceiro Cinema" argentino e o cinema pós-revolucionário cubano dos anos 1960 tomaram o destino nacional como tema central. A preocupação com as questões sociais – tais como a pobreza, a exploração do trabalho, as oligarquias e a dominação estrangeira – trouxe um novo ponto de vista sobre a história moderna, oposto à perspectiva eurocêntrica geralmente veiculada pelos cinemas europeu e norte-americano. A descolonização na Ásia e na África, a consciência antiimperialista criada na América Latina e as revoluções em Cuba e na Argélia criaram um sentimento de que o epicentro das mudanças históricas estava se deslocando para os países "periféricos", todos apontando para a importância do cinema na afirmação dos valores nacionais em ascensão, um elemento-chave na construção da identidade nacional (pelo menos antes que a televisão tomasse esse papel no contexto da cultura de massa, a partir dos anos 1970).

Os anos 1960 e o início da década de 1970 foram um tempo de debate político intenso, e a produção cinematográfica se politizou de modo nunca visto antes. A atmosfera ideológica favorecia críticas globais e o discurso sobre o "estado da nação". A idéia de revolução como liberação nacional encorajou a realização de filmes políticos que enfocavam eventos passados para encontrar exemplos de luta e mudança com ressonâncias sugestivas para os movimentos políticos presentes. Aqui encontraremos "alegorias pragmáticas" baseadas

[25] Philip Rosen, "Making a Nation in Seubere's *Ceddo*", em Hamid Naficy & Gabriel Teshome (orgs.), *Otherness and the Media: the Ethnography of the Imagined and the Imaged* (Longhorne: Harwood Academic, 1993).

em analogias cujo fim é a criação de uma consciência de classe e da vontade de participar no esforço nacional de libertação. Podemos ver a reflexão sobre a história em *La primera carga al machete* (Manoel Octavio Gómez, 1969), um filme cubano que retoma um episódio da luta contra os espanhóis no século XIX para afirmar uma visão pós-revolucionária da história cubana. Um filme que também utiliza eventos passados para tecer comentários sobre uma revolução presente (na Argentina) é *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1972), assim como *La tierra prometida* do chileno Miguel Littin, 1972), que narra um episódio anterior da luta popular para suscitar questões sobre a União Popular e a política de Salvador Allende no Chile. Inspirada por Brecht, uma recapitulação amarga do passado foi realizada no filme *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). O diretor questiona o comportamento dos intelectuais que lideraram a rebelião contra os colonizadores portugueses em 1789 com a finalidade de fomentar um debate delicado sobre os intelectuais, a luta armada e a guerrilha que acontecia no Brasil na época do filme.

Retomando a tradição daquilo que Carlos Monsiváis chama de "cinema da Revolução Mexicana", Paul Leduc dirigiu *Reed, México insurgente* [Mexico insurgente, 1971], introduzindo as estratégias documentais do cinema moderno num filme que colocava a questão do caráter nacional mexicano a partir de uma nova perspectiva.[26] Leduc descarta o tipo de alegoria nacional que, desde os anos 1930 e 1940, havia transformado os valores da Revolução Mexicana do início do século XX num espetáculo folclórico (os termos são de Carlos Monsiváis). Estamos distantes da versão monumental e espetacular daquele evento histórico crucial na América Latina, evento que criou condições especiais para a afirmação de um conjunto de imagens nacionais nos anos subseqüentes, antes que aquele tipo de celebração de valores populares nacionais pudesse ter uma presença semelhante na ficção de outros países do continente. A experiência do cinema mexicano com a alegoria nacional, por sua força e papel específicos na sociedade, foi única na América Latina, como confirma seu mais importante emblema, os melodramas pictóricos monumentais dirigidos por Emilio Fernandez e fotografados por Gabriel Figueiroa nos anos 1940 e 1950.

[26] Paulo Antonio Paranaguá (org.), *Mexican Cinema* (Londres: BFI, 1995), pp. 117-127.

Embora estrelas importantes como Dolores Rios fossem a base de seu sucesso popular, os filmes de Emilio Fernandez deram continuidade a uma visão patriarcal reformista que celebrava os papéis tradicionais de homens e mulheres que personificavam os valores positivos da nação. O cinema latino-americano teve de esperar até os anos 1960 para promover a mulher a um papel central e transgressivo que a transformasse numa representação condensada da história nacional. Em diferentes países, tanto o filme histórico quanto a representação semidocumental de conjunturas presentes adotaram estratégias alegóricas, colocando a protagonista feminina como uma personificação das virtudes ou esperanças nacionais dentro do processo histórico. O cinema cubano desenvolveu de modo muito mais intenso esse tipo de alegoria, como sugere Marvin D'Lugo.[27] A melhor síntese dessa tradição é *Lucia* (Humberto Solas, 1968), realizado num período de debate estético e produção cinematográfica extremamente ricos em Cuba. O trabalho de Solas apresenta uma estrutura bastante original, baseada numa justaposição alegórica de três enredos em diferentes momentos da história cubana: a época da luta de independência política da Espanha no século XIX, a tentativa frustrada de mudar radicalmente o país libertando-o de uma ditadura de direita nos anos 1930, e as mudanças ideológicas e novas propostas que se opuseram à tradição machista no período pós-revolucionário nos anos 1960. Adotando em cada episódio um estilo cinematográfico adequado ao tom do momento histórico e às condições específicas da mentalidade feminina em Cuba, *Lucia* nos dá uma lição sobre a utilização dos estilos cinematográficos de forma alegórica para fazer afirmações sobre a história política do país. "*Lucia* não é um filme sobre uma mulher; é um filme sobre a sociedade. Mas, daquela sociedade, escolhi a personagem mais vulnerável, aquela que é mais explicitamente afetada pelas contradições e mudanças" – essa afirmação de Humberto Solas[28] é semelhante ao testemunho de Fassbinder a respeito de sua estratégia em *O casamento de Maria Braun* (1979), um filme em que a construção de uma protagonista feminina como personificação da experiência alemã no pós-guerra sugeria uma certa ironia que era também produzida pelo estilo e pela atuação, como em *Lucia*.

---

[27] Marvin D'Lugo, "Transparent Women: Gender and Nation in Cuban Cinema", em Ana López *et al.* (orgs.), *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (Londres: BFI, 1993), pp. 279-290.

[28] Citado por Marvin D'Lugo, *ibid.*, p. 279.

Além de Cuba e suas protagonistas, podemos mencionar outros exemplos do tratamento de personagens femininas como alegorias nacionais no cinema latino-americano moderno. *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) enfoca a dimensão predatória da expansão de atividades econômicas na Amazônia, e centra sua análise na história patética e representativa de uma jovem nativa que é destruída pelo contato com pessoas vindas do Sul na época da construção da Rodovia Transamazônica. *A história oficial* [La historia oficial, do argentino Luis Puenzo, 1985] adota um tom melodramático em sua discussão sobre o seqüestro de crianças nascidas dentro dos campos de tortura e execução da ditadura. A protagonista feminina condensa, em sua própria experiência e em seu "desejo de saber" a verdade, a experiência da sociedade Argentina após a redemocratização de 1983. O filme coloca assuntos familiares no centro de uma abordagem humanista à questão política, e, assim, Puenzo inscreve seu filme numa longa e diversificada tradição de melodramas que suscitam questões sociais, tomando o núcleo familiar como um microcosmo exemplar que condensa toda a nação. Isso era típico no cinema clássico norte-americano, como pode se ver em Griffith, King Vidor, John Ford (*A mocidade de Lincoln*, entre outros), Frank Capra e Douglas Sirk, e também no cinema italiano, desde os filmes de Luchino Visconti, especialmente no caso de *Rocco e seus irmãos* [Rocco i suoi fratelli, 1960], ou nos filmes dos irmãos Taviani, como *Bom dia, Babilônia* [Good Morning Babilonia, 1987]. O cinema latino-americano moderno também explora esse tipo de estratégia alegórica, seja no México, em filmes como *O castelo da pureza* [El castillo de la pureza, Arturo Ripstein, 1972], seja no Brasil, em filmes como *Tudo bem* (Arnaldo Jabor, 1972). Os filmes de Ripstein e Jabor são exemplos típicos da construção do lar familiar como espaço alegórico representando a nação, em narrativas que se desenrolam praticamente entre quatro paredes, criando um sentimento de claustrofobia que é expressão alegórica da conjuntura política da nação.

Em oposição a esse tipo de alegoria baseada no confinamento e nos dramas familiares, muitas alegorias nacionais na América Latina são baseadas em peregrinações picarescas, ou na experiência do exílio ou migração causada pela fome ou pobreza crônicas. Elas exploram a experiência social de um continente cuja história moderna foi construída pela imigração e migração desde o início da empreitada colonial européia. O deslocamento de seres humanos, a experiência da fronteira, a construção de novas cidades e a ocupação da

terra têm sido emblemáticos nas Américas, e a produção cinematográfica quase inevitavelmente toma vantagem dessa experiência histórica. Hollywood, por sua vez, produziu o *western*, com sua ideologia do "destino manifesto" (ou seja, mandato da Providência para ocupar os novos espaços). E, na América Latina, uma variedade de dramas sociais enfocando os migrantes retomava uma versão frustrada da busca pelo bem supremo ou Eldorado. Ao contrário da ficção popular norte-americana, o tema da terra prometida não tem sido tratado de maneira eufórica ou épica (uma prerrogativa dos vencedores), seja na Amazônia – ver *Ajuricaba: o rebelde da Amazônia* (Oswaldo Caldeira, 1977) e *Uirá: um índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1972) –, seja no México – ver *Cabeza de vaca* (Nicolas Echevarria, 1990) –, seja em todo o continente, numa viagem que começa na Patagônia – ver *El viaje* (Fernando Solanas, 1991).

A existência de regimes autoritários, da censura e da repressão produziu uma motivação específica para viagens que inspiraram representações alegóricas nas quais exilados, a partir da experiência de separar-se de casa e do início das novas condições de vida, fazem uma reflexão sobre o país de origem e sua história e caráter nacionais. O filme *Tangos: o exílio de Gardel* [El exilio de Gardel: Tangos, Solanas, 1985] é o mais típico exemplo desse tipo de ficção na América Latina, e *Nostalgia* [Nosthalgia, Tarkovski, 1983] é um famoso exemplo europeu.

Tais filmes dão testemunho da presença significativa da alegoria nacional no cinema moderno e contemporâneo. Embora situadas num mundo em mudança cada vez mais circunscrito pelas dinâmicas de um mercado globalizado, as alegorias mantêm seu interesse dramático como totalidades operativas de referência para obras ficcionais interessadas na produção de afirmações abrangentes sobre nosso momento histórico. A presença da categoria da nação e o convite à teleologia que a acompanha não significam que todas essas alegorias nacionais possam ser inscritas no tipo mais tradicional de totalização figurativa. Muitas delas estão realmente vinculadas a uma reflexão sobre a crise da categoria da nação como referência social e política, exibindo muitos dos traços de uma ficção moderna que problematiza seu próprio *status* em face do mundo real, mostrando uma consciência dos limites da linguagem e sua descontinuidade em relação à experiência. Uma definição única de alegoria não daria conta de todos os filmes em questão, pois obras de arte, mesmo as da cultura de massa, têm confirmado a natureza versátil da alegoria, apontada por Angus Fletcher.

A maleabilidade desse modo de representação é mais do que evidente na história do cinema, que, tendo vindo mais tarde e assimilado um enorme repertório de formas e temas, foi capaz de retomar, em poucas décadas e num passo acelerado, certos processos de mudança que levaram séculos para se desenvolver em outras formas de arte. Mesmo numa única década ou num único país, pode-se traçar a mudança gradual nas estratégias alegóricas que confirmam esse forte diálogo com a tradição e com a ruptura nos tempos modernos. O exemplo do cinema moderno brasileiro ilustra essa diversidade, pois entre 1964 e 1970 todo um conjunto de motivos políticos e culturais engendrou, nesse contexto nacional específico, uma rica coleção de alegorias nacionais que estabeleceu um interessante jogo de relações intertextuais. Isso aconteceu em parte devido à presença determinante de Gláuber Rocha (o alegorista por excelência), em parte devido à censura política, e em parte graças à forte inclinação dos cineastas de forjar uma síntese, de produzir uma visão condensada e totalizadora da história nacional. Antes do golpe de Estado – ou seja, antes dos obstáculos impostos pela repressão política – uma narrativa alegórica expressou as esperanças revolucionárias e utilizou a história para legitimar a violência como um instrumento válido na luta de classe: *Deus e o diabo na terra do sol* (Gláuber Rocha, 1963-1964) colocava o processo de libertação nacional no centro de uma alegoria ambígua, permitindo uma representação condensada da sociedade num único percurso de personagens que, embora inspirados na história, funcionaram como personificações referidas a questões que envolviam toda a nação. Aqui temos um exemplo canônico do realismo figural, ou alegoria tipológica, no cinema, com sua visão teleológica da história. A partir desse filme sobre as mudanças na vida política no país, desde o início dos anos 1960 até meados dos anos 1970, presenciou-se um processo correspondente de transformação na estrutura alegórica das narrativas. Após essa primeira alegoria da esperança, o golpe militar de 1964 colocou os cineastas de esquerda numa posição difícil, obrigando-os a efetuar revisões históricas e um tipo de recapitulação autocrítica do passado recente que encontrou sua melhor tradução no drama barroco de desencantamento realizado por Rocha em 1967, *Terra em transe*. A mais célebre alegoria política feita no Brasil, esse filme apresentava uma dura crítica às ilusões populistas e aos esquemas teleológicos cristãos incorporados pelo pensamento de esquerda na América Latina. Outros desenvolvimentos incluíram uma abordagem satírica à crise dos valores patriarcais causada pela modernização acelerada, como em

O bandido da luz vermelha (Rogério Sganzerla, 1968), onde a utilização da colagem ligada ao processo alegórico surgiu no cinema brasileiro, enfocando a justaposição de fragmentos emprestados de outros textos. *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) assumiu uma visão irônica da questão tradicional do "caráter nacional" que havia preocupado os brasileiros desde o século XIX. O filme relaciona as aventuras de Macunaíma, a personificação central do filme, ao debate ideológico sobre a falta de consciência política dos brasileiros no final dos anos 1960. Finalmente, no mesmo ano de 1969, uma virada desconstrucionista em relação aos antigos valores nacionais deu origem a filmes como *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969) e *Bang bang* (Andréa Tonacci, 1970), exemplos de uma antiteleologia na qual a alegoria efetua uma crítica radical da própria narrativa como articulação de um pensamento finalista.

Como uma regra válida para diferentes contextos nacionais, as representações alegóricas tiveram um papel determinante nos filmes dos anos 1980 e 1990, revelando as conexões íntimas entre formas de representação e conjunturas sociais específicas. Cineastas de diferentes continentes dividem agora um contexto histórico comum que, a despeito das dificuldades, os desafia a expressar visões abrangentes de uma cena contemporânea que engendra alegorias. Estas revelam sua atualidade como linguagem da crise, procurando satisfazer as exigências apresentadas pelos dramas que são típicos de períodos de transição e mudanças técnico-econômicas aceleradas que nos forçam a interrogar nossas visões sobre a identidade e valores comuns. Filmes recentes realizados na Europa oriental expressam o labirinto das ideologias políticas e identidades nacionais que permeiam a história contemporânea em áreas que, estando na encruzilhada entre migrações coletivas e estagnação econômica, sofrem de uma instabilidade crônica, como nos filmes de Emir Kusturika e Theo Angelopoulos.

Desde os anos 1980, novos debates vinculados ao crescimento visível da velocidade das trocas no mercado mundial, o deslocamento contínuo de pessoas em busca de empregos a despeito do rígido controle das fronteiras dos grandes poderes, e a compressão espaço-temporal criada pela tecnologia avançada engendraram novos desafios para práticas narrativas e representações visuais da experiência humana. Nas telas há também um aumento sintomático de personagens migrantes e casos de amor (ou amizade) entre pessoas em lados diferentes da fronteira. Uma nova tendência de enredos envolvendo

encontros multinacionais de protagonistas que pertencem a culturas diferentes, mas que são levados a uma interação inesperada, na maior parte dos casos de natureza privada, constitui uma das principais razões pelo impacto criado por co-produções internacionais contemporâneas envolvendo diferentes países europeus, assim como pelo alto valor de mercado de filmes recentes realizados por Wim Wenders, que veio a se especializar em "alegorias planetárias" que cortam o planeta desde a Europa oriental até a Austrália, atravessando a América, o Japão e Portugal. Um filme feito no Terceiro Mundo como o macedônio *Antes da chuva* [Before the Rain, Milcho Manchevski, 1994] deriva parte do seu charme das paisagens inusitadas e cenas com a população local, mas há também a dimensão alegórica vinculada ao sentimento de relações internacionais criadas pelo caso entre o fotógrafo e a inglesa.

A alegoria na história

As alegorias, como sugeri anteriormente, freqüentemente surgem de controvérsias, conflitos de interpretação, confrontos ligados às lutas por hegemonia num mundo no qual o choque de culturas e a rede de interesses materiais e sistemas simbólicos tendem a produzir uma instabilidade generalizada. Embora não seja uma forma elogiável de representação quando reduzida a funções pedagógicas tradicionais, a alegoria adquiriu um novo significado na modernidade – mais ligado à expressão de crises sociais e da natureza transiente dos valores, com ênfase especial nas conexões com os sentimentos de fragmentação, descontinuidade e abstração criados pela compressão espaço-temporal no mundo contemporâneo. Não por acaso, a alegoria ressurge hoje como um ingrediente do "espírito do tempo", uma prática de representação privilegiada que traz à tona todas as ambigüidades vinculadas à identidade e aos interesses nacionais, ou à esfera onipresente dos meios de comunicação que definem o tom da vida cotidiana.

Aqui, enfatizei os modos pelos quais a alegoria, como forma de representação (ou modo de expressar a crise da representação), permanece inscrita na própria dinâmica do nosso tempo. Gostaria de concluir com uma observação sobre o fato de que a relevância da alegoria nos estudos de cinema não vem apenas das condições que determinam a prática do cinema em tempos recentes. Os estudos de cinema – históricos e teóricos – sempre terão que

lidar com a questão da figuração. Em outras palavras: de que modo certas concepções da experiência humana no tempo, ou uma visão abrangente da história, são apresentadas de forma condensada (às vezes exigindo personificações, outras vezes exigindo a utilização de justaposições ou mesmo o recurso aos princípios da montagem, herdados das vanguardas históricas)?

A crítica cinematográfica precisa explicar a estrutura e identificar as origens da abordagem alegórica (dados os modelos, iconografias e estruturas narrativas disponíveis) e deveria também efetuar uma análise histórica que explique qual é o poder desses paradigmas e iconografias e o que significam dentro de contextos específicos. A teoria da alegoria e a pesquisa acadêmica sobre sua história ajudam a clarificar de que modo o cinema pode intervir em debates culturais e políticos. Referi-me diversas vezes à ambigüidade da idéia de nação e à sua crise hoje. Os novos ensaios sobre o assunto dão a ver a relação dessa categoria política com as narrativas históricas que a instituem, narrativas que, na literatura e no cinema, envolvem uma dimensão nitidamente alegórica. Para aqueles atentos aos perigos dos sistemas globalizados de dominação que monopolizam a informação e a interpretação, ou para todos que vivem sob determinados regimes autoritários inspirados por um nacionalismo exacerbado vinculado a doutrinas seculares ou religiosas, o esclarecimento sobre a estrutura e o sentido da alegoria nos tempos modernos pode ser útil na batalha contra vários tipos de redução mítica ou falsa totalização, especialmente aquelas que levam ao fascismo. A dinâmica da alegoria, com sua típica dialética da fragmentação e totalização, está longe de ser um sistema fechado. Trata-se, ao contrário, de uma prática profundamente envolvida com as vicissitudes da mudança histórica e formalmente permeável a elas.

Reflexões sobre "Prazer visual e cinema narrativo" inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946) *

Laura Mulvey

Muitas vezes ao longo dos anos, desde que meu artigo "Prazer visual e cinema narrativo" foi publicado na *Screen*, ** me perguntaram por que só utilizei a forma *masculina* da terceira pessoa do singular para me referir ao espectador. Na época, estava interessada na relação entre a imagem da mulher na tela e a "masculinização" da posição do espectador, sem me importar especificamente com o sexo (ou com o possível desvio sexual) desse espectador na vida real. Padrões de prazer e identificação construídos internamente impõem a masculinidade como "ponto de vista"; um ponto de vista que também se manifesta no uso geral da terceira pessoa no masculino. No entanto, a persistente pergunta "e quanto às mulheres do público?" somada ao meu gosto pessoal pelo melodrama hollywoodiano (assunto que também adiei em "Prazer visual e cinema narrativo") me convenceram de que, por mais irônica que tenha sido a intenção original, a terceira pessoa no masculino obstruía caminhos de investigação que deviam ser trilhados. Finalmente, *Duelo ao sol* [Duel in the Sun, King Vidor, 1946] e a crise de identidade sexual de sua heroína unificaram os dois temas.

Ainda sustento minha argumentação de "Prazer visual e cinema narrativo", mas gostaria agora de seguir as outras duas linhas de pensamento. A primeira (a questão das "mulheres do público") é se a mulher espectadora simplesmente se deixa levar pelo texto, ou se o seu prazer pode ter raízes mais profundas e complexas. A segunda (a questão do "melodrama") é como o

---

* Título original "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", em Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pp. 29-38. Tradução de Silvana Vieira.

** *Screen*, 16 (3), outono de 1975. Tradução em português: "Prazer visual e cinema narrativo", em Ismail Xavier, *A experiência do cinema* (Rio de Janeiro: Graal, 1983) (N. do O.).

texto e suas conseqüentes identificações são afetados por um personagem *feminino* que ocupa o centro da arena narrativa. No que diz respeito à primeira questão é sempre possível que a mulher espectadora se encontre tão fora de sintonia com o prazer ali ofertado (com sua "masculinização"), que se quebre a magia do encanto. Por outro lado, pode ser que não. Pode ser que secretamente, quase inconscientemente, ela desfrute uma liberdade de ação e controle sobre o mundo diegético que lhe permita a identificação com um herói. É *esta* mulher espectadora que quero analisar aqui. Quanto à segunda questão, pretendo limitar o escopo da análise de maneira similar. Em vez de discutir o melodrama em geral, vou me concentrar nos filmes em que uma mulher protagonista é retratada como incapaz de alcançar uma identidade sexual estável, dilacerada entre o profundo mar azul da feminina passividade e o demônio da masculinidade regressiva.

Há uma sobreposição entre as duas áreas, entre o impercebido dilema enfrentado pelo público e a duplicidade dramática na tela. Geralmente é arriscado ocultar esses dois mundos separados. Quando isso ocorre, as emoções das mulheres que aceitam a "masculinização" ao assistirem a filmes de ação com um herói masculino são iluminadas pelas emoções da heroína de um melodrama cuja resistência a uma posição feminina "correta" é a questão crucial em jogo. Sua oscilação, sua incapacidade de alcançar uma identidade sexual estável, encontra eco no "ponto de vista" masculino da mulher espectadora. Ambas criam uma noção da dificuldade de diferenciação sexual no cinema que falta ao espectador indiferenciado de "Prazer visual e cinema narrativo". A diferença instável, oscilante, encontra alívio na teoria de Freud sobre a feminilidade.

Freud e a feminilidade

Para Freud, a feminilidade é complicada porque emerge de um período crítico de desenvolvimento paralelo entre os sexos; período que ele vê como masculino, ou fálico, tanto para meninos como para meninas. Os termos que ele utiliza para conceber a feminilidade são os mesmos que havia criado para o masculino, o que ocasiona certos problemas de linguagem e limites à expressão. Esses problemas refletem, de maneira bastante precisa, a real posição das mulheres na sociedade patriarcal (reprimidas, por exemplo, sob a genera-

lizada forma masculina da terceira pessoa do singular). Um termo dá origem a um segundo como seu oposto complementar, o masculino ao feminino, nessa ordem. Algumas citações:

> Nas mulheres, também, o esforço por ser masculino é egossintônico em determinado período – a saber, na fase fálica, antes que o desenvolvimento para a feminilidade se tenha estabelecido. Depois, porém, ele sucumbe ao momentoso processo da repressão, cujo desfecho, como tão freqüentemente foi demonstrado, determina a sorte da feminilidade de uma mulher.[1]
>
> Tomando sua pré-história como ponto de partida, acentuarei, aqui, que o desenvolvimento da feminilidade permanece exposto a perturbações motivadas pelos fenômenos residuais do período masculino inicial. Muito freqüentemente ocorrem regressões às fixações das fases pré-edipianas; no transcorrer da vida de algumas mulheres, existe uma repetida alternância entre períodos em que ora a masculinidade, ora a feminilidade, predominam.[2]
>
> Denominamos a força motriz da vida sexual de "libido". A vida sexual é dominada pela polaridade masculino–feminino; assim insinua-se a idéia de considerarmos a relação da libido com essa antítese. Não seria surpreendente se se verificasse ter cada sexualidade a sua libido especial, apropriada para si, de forma que um tipo de libido perseguiria as finalidades de uma vida sexual masculina e um outro tipo, as finalidades de uma vida sexual feminina. Mas nada disso procede. Existe apenas uma libido, que tanto serve às funções sexuais masculinas como às femininas. À libido como tal não podemos atribuir nenhum sexo. Se, consoante a convencional equação "atividade e masculinidade", nos inclinamos a qualificá-la como masculina, devemos não esquecer que ela também engloba tendências com uma finalidade passiva. Mesmo assim, a justaposição "libido feminina" não tem nenhuma justificação. Ademais, temos a impressão de que maior coerção foi aplicada à libido quando ela é moldada para servir à função feminina, e de que – falando

---

[1] Sigmund Freud, "Analysis Terminable and Interminable", em *Standard Edition*, vol. XXIII (Londres: The Hogarth Press, 1964) [edição em português: "Análise terminável e interminável", em *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XXIII (Rio de Janeiro: Imago, 1977), p. 23].

[2] Sigmund Freud, "Feminility", em *Standard Edition*, vol. XXII (Londres: The Hogarth Press, 1964) [edição em português: "Novas conferências introdutórias de psicanálise (Conferência XXXIII: Feminilidade)", em *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XXII, cit., pp. 160-161].

> teleologicamente – a Natureza tem em menor conta as exigências referentes a essa função, do que às da masculinidade. E a razão disso pode estar – novamente pensando em termos teleológicos – no fato de que a realização do objetivo da biologia foi confiada à agressividade dos homens e se tornou, em certa medida, independente do consentimento das mulheres.[3]

Um aspecto de particular interesse na terceira passagem é o fato de Freud substituir o uso de ativo/masculino como *metáfora* para a função da libido por uma invocação da natureza e da biologia que parece abandonar o uso metafórico. Há dois problemas aqui: Freud introduz o uso da palavra *masculino* como "convencional", simplesmente seguindo, ao que parece, uma prática sociolingüística estabelecida (mas que, uma vez mais, confirma o "ponto de vista" masculino); no entanto, em segundo lugar, e constituindo um empecilho intelectual ainda maior, o feminino não pode ser conceituado como diferente, mas apenas como *oposição* (passividade), num sentido antinômico, ou como *similaridade* (a fase fálica). Não se está sugerindo que existe uma feminilidade oculta, ainda não descoberta (como está implícito, talvez, no uso da palavra "natureza"), mas que sua relação estrutural com a masculinidade, na sociedade patriarcal, não pode ser definida nem determinada dentro dos termos oferecidos. Essa alternância, essa definição em termos de oposição ou similaridade, deixa as mulheres também alternando entre a oposição metafórica "ativo" e "passivo". O caminho correto, a *feminilidade*, leva à crescente repressão do "ativo" (a "fase fálica", segundo Freud). Nesse sentido, os filmes de Hollywood estruturados em torno do prazer masculino, oferecendo uma identificação com o ponto de vista *ativo*, permitem que a mulher espectadora redescubra esse aspecto perdido de sua identidade sexual, que é a pedra angular, nunca inteiramente reprimida, da neurose feminina.

Gramática narrativa e identificação transexual

O aspecto "convencional" citado por Freud ("a equação convencional de atividade e masculinidade") estrutura a maior parte das narrativas populares – sejam filmes, contos populares, sejam mitos (argumento nesse sentido

[3] *Ibid.*, p. 161.

em "Prazer visual e cinema narrativo") –, nas quais seu uso metafórico é literalmente encenado no enredo. Andrômeda continua acorrentada ao rochedo, como uma vítima em perigo, até que Perseu mate o monstro para salvá-la. Não é meu objetivo, aqui, discutir o que está certo e errado nessa divisão narrativa do trabalho, nem exigir heroínas positivas, mas antes assinalar que a "gramática" do enredo coloca o leitor, o ouvinte ou o espectador *com* o herói. A mulher espectadora no cinema pode fazer uso de uma velha tradição cultural que a adapta a essa convenção, o que facilita a transição de um sexo, o dela próprio, para o outro. Em "Prazer visual e cinema narrativo", meu argumento tomou como eixo o desejo de identificar um prazer que era específico do cinema, ou seja, o erotismo e as convenções culturais que cercam o olhar. Agora, ao contrário, prefiro enfatizar como o cinema de grande público herdou tradições de contar histórias que são comuns a outras formas de cultura popular e de massas, com outros tipos de fascínios que não os do olhar.

Freud observa que a "masculinidade", em certo estágio, é egossintônica para a mulher. Deixando de lado, por ora, os problemas suscitados pelo uso que ele faz das palavras, seus comentários gerais sobre os contos e os devaneios fornecem outro ângulo de abordagem, dessa vez oferecendo um *insight* mais cultural que psicanalítico do dilema. Ele enfatiza a relação entre o ego e o conceito narrativo do herói:

> É o genuíno sentimento heróico, expresso por um de nossos melhores escritores numa frase inimitável: "Nada pode me acontecer!". Parece-me que, através desse sinal revelador de invulnerabilidade, podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Ego, o herói de todos os devaneios e de todas as histórias.[4]

Embora um menino saiba muito bem que é altamente *improvável* que ele saia pelo mundo, faça fortuna com suas proezas ou com a ajuda de auxiliares e se case com uma princesa, os contos descrevem a fantasia masculina da ambição, refletindo uma certa experiência e expectativa de dominação (o ativo). Para uma garota, por outro lado, a sobreposição cultural e social gera mais confusão. O argumento de Freud de que os devaneios de uma menina se

[4] Sigmund Freud, "Creative Writers and Day Dreaming", em *Standard Edition*, vol. IX (Londres: The Hogarth Press, 1964) [edição em português: "Escritores criativos e devaneio", em *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. IX, cit., p. 155].

concentram no erótico, ignora sua própria tese sobre a masculinidade inicial da mulher e os devaneios ativos necessariamente associados a essa fase. De fato, com demasiada freqüência, a função erótica da mulher é representada pelo passivo, pela espera (Andrômeda novamente), agindo sobretudo como um desfecho formal para a estrutura narrativa. Há, portanto, três elementos que podem ser unificados: o conceito de Freud sobre a "masculinidade" nas mulheres, a identificação desencadeada pela lógica de uma gramática narrativa, o desejo do ego de fantasiar-se de uma certa maneira ativa. Todos os três sugerem que, quando o desejo ganha materialidade cultural num texto, para as mulheres (a partir da infância), a identificação transexual é um *hábito* que com muita facilidade se converte em *segunda natureza*. Contudo, essa natureza não se assenta facilmente e, inquieta, vive trocando suas roupas emprestadas de travesti.

O *western* e as personificações edipianas

Utilizando um conceito de função do personagem baseado em *Morphology of the Folktale*, de Vladimir Propp,* quero colocar em evidência uma cadeia de elos e mudanças na estrutura narrativa, mostrando a função cambiante da "mulher". O *western* (levando em conta, é claro, todos os desvios que se queira enumerar) traz uma impressão residual da primitiva estrutura narrativa analisada por Propp nos contos populares. Além disso, na invulnerabilidade tradicional do herói, o *western* apresenta laços estreitos com as observações de Freud sobre o devaneio. (Como estou basicamente interessada na função do personagem e na estrutura narrativa, não em definição de gênero, estão sendo sumariamente evitadas muitas questões sobre o *western* como tal.) Para o presente propósito, o gênero *western* fornece uma trama crucial numa série de transformações que *comentam* a função da "mulher" (em oposição à do "homem") como significante narrativo e a diferença sexual como personificação dos elementos "ativo" ou "passivo" numa história.

No conto proppiano, um aspecto importante do desfecho narrativo é o "casamento", função caracterizada pela "princesa" ou equivalente. É a única função que é específica do sexo e, por isso, guarda uma relação essencial com

* Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* (Austin: University of Texas Press, 1968) (N. do O.).

o sexo do herói e sua nubilidade. Essa função é reproduzida com muita freqüência no *western*, em que, mais uma vez, o "casamento" contribui decisivamente para o desfecho narrativo. No entanto, no *western* a presença da função passou também a permitir uma complicação na forma de seu oposto, o "não-casamento". Assim, embora a integração social representada pelo casamento seja um aspecto essencial do conto popular, no *western* ele pode ser aceito... ou não. O herói pode ganhar estatura ao recusar a princesa e ficar sozinho (Randolph Scott, por exemplo, na série de filmes para a produtora independente Ranown). Do mesmo modo que a resolução do conto proppiano pode ser vista como representação da resolução do complexo de Édipo (integração no simbólico), a rejeição do casamento personifica uma celebração nostálgica da onipotência fálica, narcisista. Assim como os comentários de Freud sobre a fase "fálica" nas meninas pareciam pertencer ao limbo, sem ter um lugar na cronologia do desenvolvimento sexual, do mesmo modo esse fenômeno masculino parece pertencer a uma fase lúdica e fantasiosa, difícil de integrar-se exatamente na trajetória edipiana.

A tensão entre os dois pontos de atração, o simbólico (integração social e casamento) e o narcisismo nostálgico, gera uma cisão do herói do *western*, algo que o conto proppiano desconhece. Surgem duas funções, uma celebrando a integração na sociedade através do casamento, a outra celebrando a resistência às exigências e responsabilidades sociais, sobretudo as do casamento e da família (esfera representada pela mulher). Uma história como *O homem que matou o facínora* [The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962] justapõe esses dois pontos de atração, e a fantasia do espectador pode festejar e esbaldar-se. Essa tensão particular na duplicidade do herói também expõe a significação subjacente do drama e sua relação com o simbólico, com incomum clareza. Os contos populares giram em torno do conflito entre o herói e o vilão. A narração em *flashback* de *O homem que matou o facínora* parece, de início, seguir essa mesma linha. A narrativa é gerada por um ato de vilania (Liberty assola os campos feito um dragão). No entanto, o desenvolvimento da trama ganha uma complicação. A questão em jogo não é mais como o vilão será derrotado, mas como a derrota do vilão se inscreverá na história: se o *defensor* da lei como sistema simbólico (Ranse) será visto como vitorioso, ou se ficará como a *personificação* da lei numa manifestação mais primitiva (Tom), mais próxima do bem ou do certo. Como o filme utiliza uma estrutura de *flashback*, também expõe a pungência dessa tensão. O argumento no "tempo

presente" é precipitado por um funeral, de modo que o enredo é permeado de nostalgia e sentimento de perda. Ranse Stoddart lamenta a morte de Tom Doniphon.

Essa estrutura narrativa baseia-se numa oposição entre dois irreconciliáveis. Os dois caminhos não podem cruzar-se. De um lado, há uma concentração do poder, e atributos fálicos, num indivíduo que teve de se resignar a ficar fora do caminho da história; do outro, uma impotência individual, recompensada pelo poder financeiro e político, que, *a longo prazo*, realmente vira história. Aqui a função "casamento" é tão crucial como no conto popular. Desempenha o mesmo papel no desenvolvimento da resolução narrativa, mas ainda é mais importante porque o "casamento" é um atributo integral do defensor da lei. Nesse sentido, a escolha de Hallie entre os dois homens é predeterminada. Hallie é igual à princesa, que é igual à resolução edipiana recompensada, que é igual à repressão da sexualidade narcisista no casamento.

A mulher como significante da sexualidade

Em um *western* que se desenvolva dentro dessas convenções, a função "casamento" sublima o erótico num ritual social de encerramento e fechamento. Esse ritual, certamente, é específico do sexo e constitui o principal fundamento para qualquer presença feminina nessa tendência do gênero. Essa clara função *narrativa* reafirma a propensão para que a "mulher" signifique "o erótico" já conhecido, a partir da representação *visual* (como argumentei em "Prazer visual e cinema narrativo"). Quero discutir agora como é que a introdução da mulher como elemento central de uma história alterna seus significados, produzindo outro tipo de discurso narrativo. *Duelo ao sol* nos fornece a oportunidade de fazer isso.

Embora o filme seja visivelmente um *western*, o espaço parece ter sido deslocado. O cenário da ação não é o cerne dramático do enredo, mas sim o drama interior de uma jovem presa entre dois desejos conflitantes. Em primeiro lugar, os desejos conflitantes têm uma estreita correspondência com o citado argumento de Freud sobre a sexualidade feminina: a oscilação entre a feminilidade "passiva" e a masculinidade "regressiva". Assim, ainda persiste a equação simbólica mulher = sexualidade, mas agora, em vez de ser uma imagem ou uma função narrativa, a equação inaugura uma área narrativa anteri-

ormente suprimida ou reprimida. A mulher deixa de ser o significante da sexualidade (função "casamento") no tipo "*western*" de história. A presença feminina, ocupando o centro, permite que a história seja *abertamente* sobre sexualidade, tornando-se então um melodrama. É como se a lente da narração fizesse um *zoom* e abrisse a função "casamento" ("e viveram felizes..."), indagando "e depois?". E, em seguida, focalizasse a figura da princesa (que espera nos bastidores por seu único momento de importância), e perguntasse "o que *ela* quer?". Encontramos aqui o terreno genérico para o melodrama, com sua tendência voltada para a mulher. A segunda questão ("o que *ela* quer?") assume uma significação maior quando a função do herói se divide, como descrito anteriormente no caso de *O homem que matou o facínora*, onde a escolha da heroína põe o selo da graça nupcial no defensor da lei. *Duelo ao sol* desnuda essa questão.

Em *Duelo ao sol*, os atributos iconográficos dos dois personagens masculinos (opostos), Lewt e Jesse, se assemelham muito aos de Tom e Ranse em *O homem que matou o facínora*. Agora, porém, a oposição entre Tom e Ranse (que representa um conflito abstrato e alegórico sobre a lei e a história) ganha uma mudança de significado completamente diferente. Como Pearl está no centro da trama, presa entre os dois homens, os atributos alternativos de ambos adquirem significado *a partir* dela e representam diferentes lados de seu desejo e aspiração. Personificam a cisão em Pearl, não uma cisão no conceito de *herói*, como foi dito anteriormente com respeito a *O homem que matou o facínora*.

No entanto, de um ponto de vista psicanalítico, vemos surgir um padrão notavelmente semelhante. Jesse (atributos: livros, terno escuro, formação jurídica, gosto pela erudição e pela cultura, destinado a ser governador do estado, dinheiro, etc.) sinaliza para Pearl o caminho "correto", no sentido de aprender uma sexualidade passiva, de aprender a "ser uma dama", sobretudo a sublimação num conceito do feminino que é socialmente viável. Lewt (atributos: armas, cavalos, habilidade com cavalos, trajes de rancheiro, desprezo pela cultura, destinado a morrer como uma fora-da-lei, força pessoal e poder pessoal) oferece paixão sexual, baseada não na maturidade, mas numa mistura regressiva, menino/menina, de rivalidade e brincadeiras. Com Lewt, Pearl pode ser uma moleca (cavalgar, nadar, atirar). Assim, a dimensão edipiana persiste, mas agora ilumina a ambivalência sexual que ela representa para a feminilidade.

No fim das contas, Pearl encontra tão pouco espaço para si no mundo machista e misógino de Lewt quanto para seus desejos como possível noiva de Jesse. O filme consiste numa série de oscilações em sua identidade sexual, entre caminhos alternativos de desenvolvimento e diferentes desesperos. Enquanto o herói masculino fálico e regressivo (Tom em *O homem que matou o facínora*) tinha um lugar (ainda que destinado) estável e significativo, Pearl é incapaz de estabelecer uma "feminilidade" na qual ela e o mundo masculino possam se encontrar. Nesse sentido, embora os personagens masculinos personifiquem o dilema de Pearl, são as condições que eles impõem que a criam e finalmente a destroem. Mais uma vez, porém, o drama narrativo condena a resistência fálica, regressiva, ao simbólico. Lewt, o lado masculino de Pearl, renega a ordem social. A masculinidade de Pearl dá a ela os "meios" para atingir o heroísmo e matar o vilão. Os amantes se matam e morrem nos braços um do outro. A relação erótica entre Pearl e Lewt em *Duelo ao sol* revela também a interdependência diádica entre o herói e o vilão no conto primitivo, agora ameaçada pela cisão do herói com a chegada da lei.

Em *Duelo ao sol*, a incapacidade de Pearl de tornar-se uma "dama" é ressaltada pelo fato de entrar em cena a dama perfeita, que, como uma fantasmagoria da aspiração frustrada de Pearl, aparece como a futura esposa perfeita de Jesse. Pearl a reconhece e reconhece também seus direitos sobre Jesse, percebendo que ela representa o caminho "correto". Num filme anterior de King Vidor, *Stella Dallas, mãe redentora* [Stella Dallas, 1937], estruturas narrativas e iconográficas semelhantes às citadas compõem o significado dramático do filme, embora não seja um *western*. Como personagem central, Stella é cercada por personificações masculinas de sua instabilidade: de um lado, está sua incapacidade de aceitar a "feminilidade" correta e nupcial e, de outro, sua incapacidade de encontrar lugar num mundo machista. Seu marido, Stephen, demonstra todos os atributos associados com Jesse, sem nenhum problema de transformação geral. Ed Munn, representando o lado "masculino" regressivo de Stella, é consideravelmente emasculado pela desaparição dos apetrechos do Oeste e pela ausência do cenário violento. (O fato de Stella ser mãe e de sua relação com o filho constituir o drama central do filme arruína a possibilidade de uma relação sexual com Ed.) Ed conserva traços residuais da iconografia do *western*. Seus atributos são delineados por meio de associações com cavalos e apostas, a cena da corrida. No entanto, um aspecto mais importante é que sua relação com Stella é regressiva, baseada em "divertir-

se", o que fica mais explícito no episódio em que espalham, entre os ocupantes de um vagão de trem, um pó que produz coceira. Também em *Stella Dallas* uma esposa perfeita aparece para Stephen, representando a feminilidade "correta" que Stella rejeita (muito semelhante a Helen, noiva de Jesse em *Duelo ao sol*).

Tentei aqui sugerir uma série de transformações no padrão narrativo que elucidam a nostalgia edipiana, mas também revelam mudanças nela. As "personificações" e seus atributos iconográficos não se relacionam com as figuras parentais nem reativam um real momento edipiano. Ao contrário, representam uma oscilação interna do desejo que permanece dormente, à espera de ser "satisfeito" em histórias desse tipo. O fascínio exercido pelo *western* clássico, em particular, talvez resida no fato de tocar a fundo nesse ponto nevrálgico. Contudo, para a mulher espectadora, a situação é mais complicada e vai além do simples luto por uma fantasia de onipotência perdida. A identificação masculina, em seu aspecto fálico, reativa para ela uma fantasia de "ação" que a feminilidade correta exige que seja reprimida. A "ação" fantasiosa encontra expressão por meio de uma metáfora de masculinidade. Tanto na linguagem usada por Freud, como nas personificações masculinas do desejo que ladeiam a protagonista feminina no melodrama, essa metáfora atua como uma camisa-de-força, tornando-se ela própria um indicador dos problemas inevitavelmente ativados por qualquer tentativa de representar o feminino na sociedade patriarcal. A memória da fase "masculina" tem seu próprio atrativo romântico, uma resistência desesperada na qual o poder da masculinidade pode ser usado como um adiamento contra o poder patriarcal. Assim, os comentários de Freud esclarecem tanto a posição da mulher espectadora como a imagem da oscilação representada por Pearl e Stella:

> [...] no transcorrer da vida de algumas mulheres, existe uma repetida alternância entre períodos em que ora a masculinidade, ora a feminilidade, predominam.
>
> [...] a fase fálica [...] sucumbe ao momentoso processo da repressão, cujo desfecho, como tão freqüentemente foi demonstrado, determina a sorte da feminilidade de uma mulher.

Argumentei que a posição de Pearl em *Duelo ao sol* é similar à da mulher espectadora quando ela temporariamente aceita a "masculinização" em

memória de sua fase "ativa". Em vez de dramatizar o sucesso da identificação masculina, Pearl expõe sua tristeza. Seus prazeres de "moleca", sua sexualidade, não são plenamente aceitos por Lewt, exceto na morte. Assim também é a fantasia de masculinização da mulher espectadora na encruzilhada de seus próprios propósitos, inquieta em suas roupas de travesti.

Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos "pós"*

Robert Stam e Ella Shohat

Nosso objetivo neste ensaio é examinar a natureza inerentemente globalizada, multicultural e transnacional do cinema (e da teoria do cinema), de seus primórdios ao presente, à luz dos diversos "pós": pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-colonialismo e – gostaríamos de acrescentar – "pós-cinema". Evidentemente, não seremos capazes de apreciar a totalidade da teoria do cinema a partir dessa perspectiva. Em lugar disso, nos concentraremos na natureza globalizada de alguns "momentos principais": os primórdios do cinema, o momento do estruturalismo e do pós-estruturalismo, e o momento contemporâneo dos "pós". Embora alguns falem apocalipticamente em "fim do cinema", a situação atual curiosamente recorda a dos primórdios do cinema como mídia. O "pré-cinema" e o "pós-cinema" terminaram por se assemelhar. Como naquela época, tudo agora parece possível. Como então, o cinema hoje "faz vizinhança" com um amplo espectro de outras técnicas simulatórias. Assim como o cinema das origens se avizinhava de experimentos científicos, do burlesco e do espetáculo de feira, novas formas de "pós-cinema" fazem vizinhança às televendas, aos jogos eletrônicos, aos CD-ROMs e ao Imax. E, como naquele tempo, identificamos não somente possibilidades igualitárias, mas também acentuadas assimetrias no poder internacional.

Como a luta social na era pós-moderna passa, necessariamente, pelo domínio do simulacro da cultura de massa, a mídia ocupa posição de absoluta centralidade no debate sobre multiculturalismo, transnacionalismo e globalização. Os meios de comunicação contemporâneos formam identidades. Muitos afirmam, na verdade, que sua existência é bastante próxima do próprio cerne da produção identitária. Em um mundo transnacional caracte-

---

* Título original "Film Theory and Spectatorship in the Age of the 'Posts'", em Christine Glendhill & Linda Williams (orgs.), *Reinventing Film Studies* (Londres: Arnold, 2000), pp. 381-401. Tradução de Fernando Mascarello.

rizado pela circulação global de imagens e sons, de bens e populações, a espectatorialidade midiática tem um complexo impacto sobre a identidade nacional, a afiliação política e o pertencimento comunitário. Ao facilitar uma relação mediada com povos "distantes", os meios de comunicação circulam para além de fronteiras nacionais e assim "desterritorializam" o processo de comunidades imaginárias. E, embora possam colaborar para a destruição da comunidade e promover o isolamento, transformando os espectadores em consumidores atomizados ou mônadas autocentradas, podem também contribuir para a formação da comunidade e de vínculos alternativos.

Além do Estado-nação

As forças centrífugas do processo de globalização e o alcance global dos meios de comunicação praticamente obrigam os teóricos contemporâneos da mídia a deslocar-se para além da moldura restritiva do Estado-nação. O cinema, por exemplo, é agora – e pode-se dizer que sempre foi – um meio completamente globalizado. Em termos do elemento humano basta lembrar o papel dos imigrantes alemães em Hollywood, dos italianos na Vera Cruz brasileira ou dos chineses no cinema indonésio. A globalização também foi estética. A "Bollywood" indiana toma emprestado e "retempera" enredos hollywoodianos, enquanto as comédias brasileiras parodiam os *blockbusters* norte-americanos; assim, *Tubarão* [Jaws, Steven Spielberg, 1975] tornou-se *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976). Além disso, a Hollywood atual internalizou-se como uma língua franca internacional que habita, digamos assim, praticamente todas as cinematografias, mesmo que apenas como uma tentação constante ou como o outro demonizado do cinema nacional. Mas não é somente Hollywood que tem influência internacional. Nos anos 1940, o neo-realismo tornou-se uma influência na Índia (Ray), no Egito (Chahine) e em toda a América Latina (Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri). A *nouvelle vague* francesa e o *cinéma verité* conquistaram os países francófonos africanos. E tampouco a influência é unidirecional. Herzog, Coppola e Scorcese expressam sua admiração pelo cinema novo brasileiro; e Quentin Tarantino registra o impacto dos filmes de ação produzidos em Hong Kong. Já os cineastas de origem terceiro-mundista não se restringem a locações no Terceiro Mundo. Realizadores mexicanos como Alfonso Arau e Guillermo del Toro, por exem-

plo, trabalham nos Estados Unidos, enquanto o chileno Raul Ruiz tem sua base na França, mas trabalha também em outros locais.

Embora muitos considerem o longa-metragem de ficção de estilo hollywoodiano como o único cinema "de verdade", a exemplo dos turistas norte-americanos no exterior que perguntam os preços em "dinheiro de verdade", o fato é que o cinema "de verdade" assume muitas formas. Além disso, Hollywood, apesar de sua posição hegemônica, contribui com apenas uma fração da produção global anual de longas-metragens. Desde o princípio, a produção cinematográfica tem sido internacional. Embora tenha surgido na Europa, o cinema rapidamente se disseminou pelo mundo, com a produção cinematográfica de base capitalista aparecendo quase simultaneamente em diversos países, incluindo hoje os países do chamado "Terceiro Mundo". A "bela época" do cinema no Brasil, por exemplo, ocorreu não nos anos 1960, mas entre 1908 e 1911, antes que se infiltrassem no país as companhias de distribuição norte-americanas, logo após o término da Primeira Guerra Mundial. Na década de 1920, a Índia já produzia mais filmes que a Grã-Bretanha. Hoje, os cinemas da África, Ásia e América Latina constituem o cinema majoritário no mundo, da mesma forma que os negros compõem a maioria da população. O "cinema do Terceiro Mundo", tomado em um sentido amplo, na verdade produz a maioria dos longas-metragens do mundo. Desconsiderando-se os filmes feitos para a televisão, a Índia é a líder mundial na produção de filmes de ficção, realizando entre setecentos e mil longas-metragens por ano. Tomados em conjunto, os países asiáticos são responsáveis por mais da metade da produção anual internacional.

Embora sendo majoritário, o cinema do "Terceiro Mundo" é raramente visto nos cinemas, locadoras de vídeo ou cursos universitários de cinema. As cerimônias anuais do Oscar exibem um arrogante provincianismo por parte de Hollywood; a audiência é global, mas o produto promovido é quase sempre norte-americano, e o "resto do mundo" é confinado ao gueto do "filme estrangeiro". Nesse sentido, o cinema é herdeiro das estruturas assentadas pela infra-estrutura imperial de comunicação. Redes telegráficas e telefônicas e dispositivos de informação literalmente cabeavam os territórios coloniais às metrópoles, possibilitando aos países imperiais a monitoração das comunicações e a formatação da imagem dos acontecimentos internacionais. No cinema, esse processo homogeneizador intensificou-se logo após a Primeira Guerra Mundial, quando as distribuidoras norte-americanas (e, secundariamente,

as européias) passaram a dominar os mercados terceiro-mundistas, acelerando-se ainda mais após a Segunda Guerra Mundial, com o crescimento das corporações midiáticas transnacionais.

Na era pós-moderna, as velhas hegemonias imperiais estão mais "dispersas" e "fragmentadas".[1] Ao mesmo tempo, mesmo com a atual situação das hegemonias dispersas, a linha inercial histórica de dominação do Ocidente continua como uma presença poderosa. Apesar da forte imbricação entre o "Primeiro" e o "Terceiro" mundos (renomeados como "Norte" e "Sul"), a distribuição global de poder ainda tende a fazer dos países do Primeiro Mundo "transmissores" culturais e a reduzir a maioria dos países do Terceiro Mundo à condição de "receptores". O problema encontra-se não no intercâmbio, mas nos termos desiguais em que este acontece. Um subproduto paradoxal da situação é que as minorias primeiro-mundistas têm poder para projetar seus produtos culturais pelo mundo, os quais são então apropriados e "nacionalizados". (Os filmes *beur* feitos pelos norte-africanos na França, por exemplo, exibem uma influência generalizada da cultura *hip-hop* afro-americana, caso em que uma comunidade diaspórica africana se identifica com os produtos culturais de outra comunidade diaspórica africana.) Porém, enquanto o Terceiro Mundo é inundado por filmes, seriados de tevê, música popular e programas de notícias norte-americanos, o Primeiro Mundo quase nada recebe da vasta produção cultural terceiro-mundista, e o pouco que recebe é geralmente mediado por corporações transnacionais. Um exemplo notável dessa americanização global é que até mesmo as companhias aéreas terceiro-mundistas programam comédias suburbanas produzidas nos Estados Unidos para cumprir seu propósito de oferecer um serviço "universal".

Ao mesmo tempo, a tese do imperialismo midiático necessita de uma drástica reinstrumentalização na esfera contemporânea. Primeiramente, é simplista imaginar um Primeiro Mundo ativo simplesmente impondo seus produtos a um passivo Terceiro Mundo. Em segundo lugar, a cultura de massa global não tanto substitui a cultura local como coexiste com ela, oferecendo-se como uma língua franca cultural. Em terceiro lugar, a cultura de massa importada também pode ser nacionalizada, mobilizada para uso local, rece-

[1] Um conceito similar, o de "hegemonias disseminadas", é proposto por Inderpal Grewal e Caren Kaplan, que utilizam a expressão em "Introduction: Transnational Feminist Practices and Questions of Postmodernity", em Inderpal Grewal & Caren Kaplan, *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994).

bendo uma coloração local como no exemplo do cinema *beur* já citado. Em quarto lugar, existem contracorrentes poderosas na medida em que diversos países do Terceiro Mundo (México, Brasil, Índia, Egito) dominam seus próprios mercados e se tornam exportadores culturais. A versão do *Mahabharata* da televisão indiana conquistou 90% do público espectador doméstico durante três anos de exibição, e a Rede Globo brasileira atualmente exporta suas telenovelas para mais de oitenta países ao redor do mundo. Um dos maiores sucessos da televisão na Rússia é uma venerável novela mexicana chamada *Los ricos también lloran*. É preciso distinguir, além disso, entre a propriedade e o controle dos meios de comunicação – uma questão político-econômica – e a questão especificamente cultural das conseqüências dessa dominação para as pessoas na ponta da recepção. A teoria da "agulha hipodérmica" é tão inadequada para o Terceiro Mundo como para o Primeiro: em toda a parte os espectadores relacionam-se ativamente com os textos, e comunidades particulares tanto incorporam como transformam as influências estrangeiras.

A situação cultural global é hoje mais interativa; os Estados Unidos não são mais os manipuladores de um sistema mundial de imagens, mas apenas um dos modos de uma complexa construção transnacional de "paisagens imaginárias". Nessa nova conjuntura, a invenção da tradição, da etnicidade e de outras marcas identitárias torna-se "escorregadia, na medida em que desliza na fluidez da comunicação transnacional".[2] O problema central passa a ser o da tensão entre a homogeneização e a heterogeneização culturais, em que as tendências hegemônicas, muito bem documentadas por analistas marxistas como Mattelart e Schiller, são simultaneamente "indigenizadas" no interior de uma economia cultural global complexa e disjuntiva. Acrescente-se, ao mesmo tempo, que padrões identificáveis de dominação canalizam a "fluidez" até mesmo de um mundo "multipolar". A mesma hegemonia que unifica o mundo por intermédio das redes globais de circulação de mercadorias e

[2] Appadurai postula cinco dimensões desses fluxos culturais globais: 1) etnopaisagens (a paisagem humana que constitui o mundo em transformação onde vivem as pessoas); 2) tecnopaisagens (a configuração global de tecnologias movendo-se em alta velocidade através de fronteiras antes impermeáveis; 3) paisagens financeiras (a matriz global da especulação financeira e das transferências de capital); 4) paisagens midiáticas (a distribuição das capacidades de produzir e disseminar informações e o grande e complexo repertório de imagens e narrativas produzidas por essas capacidades; e 5) ideopaisagens (ideologias de Estados e contra-ideologias de movimentos, ao redor dos quais os Estados-nação têm organizado suas culturas políticas. Ver Arjun Appadurai, "Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy", em *Public Culture*, nº 2, primavera de 1990.

de informação também as distribui de acordo com estruturas hierárquicas de poder, ainda que tais hegemonias agora sejam mais sutis e dispersas.

As aporias da globalização

O termo "globalização" geralmente evoca um fenômeno recente que envolve complexos realinhamentos de forças sociais, engendrando uma onda poderosíssima de interdependência política, cultural e econômica. O termo evoca a volatilidade e a mobilidade do capital, a internacionalização do comércio e das leis tarifárias, uma saudável "competitividade" com relação ao trabalho, e a transformação do mundo em uma aldeia global, uniformemente interconectada. Nas suas versões mais eufóricas, evoca uma dança cibernética de culturas, "um planeta numa só onda", a transcendência de rígidas divisões políticas e ideológicas e a disponibilização internacional de produtos culturais e de informação, seja através da CNN, dos seriados norte-americanos, da *world music* ou das telenovelas latino-americanas. A visão mais distópica da globalização, em contraste, evoca a homogeneização cultural, a aniquilação da autonomia política e cultural local e, em última análise, a catástrofe ecológica, na medida em que um modelo consumista insustentável se dissemina pelo mundo, que a muito custo consegue suportá-lo. As recentes crises financeiras na Ásia, África e América Latina, além disso, sugerem que a globalização não é a panacéia que muitas vezes tem sido proclamada.

Esquece-se, com freqüência, que a "globalização" não é um fenômeno novo; é parte de uma história muito mais longa de colonialismo que remonta a pelo menos 1492. Colombo, nesse sentido, realizou o gesto fundador da globalização. Embora a colonização em si seja anterior ao colonialismo europeu, o que foi novo neste último foi seu alcance planetário, sua afiliação ao poder institucional global e seu modo imperativo, seu projeto de submissão do mundo a um regime "universal" único de verdade e poder. Esse movimento atingiu o seu ápice na virada do século. A teoria da globalização, nesse sentido, é o que J. M. Blaut designa como "difusionista";[3] ela imagina a Europa benevolentemente distribuindo sua população, suas idéias, bens e sistemas políticos pelo planeta. O difusionismo colonialista, quer nos parecer, teve

[3] J. M. Blaut, *The Colonies Modelled the World* (Nova York: Grove Press, 1993), p. 11.

seu início com a "missão civilizatória" do colonialismo. Transmutou-se na teoria da "modernização" ao final dos anos 1940 e 1950 (a idéia de que as nações do Terceiro Mundo conseguiriam sua "decolagem" econômica emulando o progresso histórico do Ocidente), e finalmente se metamorfoseou no neoliberalismo e na globalização dos anos 1980 e 1990.

O cinema, como produto e sintoma da modernidade, é parte constitutiva da história global. Embora o cinema como tecnologia seja visto com freqüência como inerentemente "ocidental", esta denominação é imprópria. A Europa, até há poucas décadas, era um importador considerável de ciência e de tecnologia: o alfabeto, a álgebra, a astronomia, a imprensa, a pólvora, a bússola, os mecanismos de relojoaria, a irrigação, a vulcanização e a cartografia quantitativa, todos são originários de fora da Europa. Embora a vanguarda do desenvolvimento tecnológico dos últimos séculos esteja sem dúvida localizada na Europa ocidental e na América do Norte, esse desenvolvimento tem sido em grande parte uma *joint venture* (em que a Europa foi detentora da maioria das cotas) facilitada então pela exploração colonial e, hoje em dia, pela "evasão de talentos" do "Terceiro Mundo". A riqueza da Europa, como afirmou Fanon em *Os condenados da terra*, é "literalmente uma criação do Terceiro Mundo".[4] Se as revoluções industriais da Europa foram possíveis graças ao controle dos recursos das terras colonizadas e à exploração do trabalho escravo – a Revolução Industrial inglesa, por exemplo, foi em parte financiada pela injeção de riquezas geradas pelas minas e *plantations* da América Latina –, faz sentido, de fato, falar simplesmente em tecnologia, indústria e ciência "ocidentais"?

O cinema tem sido "globalizado" desde o princípio. Os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu do imperialismo, um período entre aproximadamente 1870 e 1914, em que a Europa detinha o controle de enormes extensões de território estrangeiro e um grande contingente de povos sob seu jugo. Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Inglaterra, França, Estados Unidos e Alemanha – estavam entre os países imperialistas mais importantes, que tinham interesse em enaltecer o empreendimento colonial. Desde os comentários jocosos dos irmãos Lumière a respeito dos hábitos alimentares dos norte-africanos em *O muçulmano engraçado* [Musulman Rigolo, 1902], passando pelas histórias de aventura de *Tarzan*, até as missões

[4] Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (Nova York: Grove Press, 1963), p. 102 [edição em português: *Os condenados da terra* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979)].

científicas de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989), o cinema dominante tem falado sobre os "vencedores" da história, em filmes que idealizam o empreendimento colonial como uma "missão civilizatória" filantrópica motivada por um desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. Os filmes de aventura, e a "aventura" de ir ao cinema, ofereceram-se como instrumento para a auto-realização indireta do europeu branco e masculino. Do mesmo modo que o espaço colonizado se encontrava à disposição do império, e as paisagens coloniais à disposição do cinema imperial, esse espaço narrativo estava disponível, como uma espécie de *Lebensraum* psíquico, para o exercício da imaginação espectatorial viril. O fato de as implicações desse desapossamento terem sido notadas, de maneira geral, somente pelas vítimas do processo dá uma idéia da dimensão em que os hábitos mentais eurocêntricos foram tomados como axiomáticos pela maioria dos pesquisadores e teóricos de cinema. Foi preciso muito esforço para não perceber algo tão óbvio.

Desde os seus primórdios, o cinema exibiu um alcance global. Os mesmos filmes projetados em 1895 no Grand Café de Paris eram projetados apenas alguns meses depois em locais como Beijing (então Pequim), Cairo, Bombaim e Cidade do México. Uma matéria no jornal chinês *Yo-shi-Bao* (O Jornal do Entretenimento) relata a primeira experiência cinematográfica do repórter:

> A noite passada [...] alguns amigos me levaram aos Jardins Chi para assistir a um espetáculo. Reunida a audiência, as luzes foram apagadas e deu-se início à *performance*. Na tela, à nossa frente, vimos uma imagem – duas garotas ocidentais dançando, com cabelo amarelo estufado e um aspecto bobo. Logo após, outra cena, dois ocidentais lutando boxe [...] Os espectadores tinham a sensação de que eles se encontravam realmente presentes, o que foi incrivelmente emocionante. De repente, as luzes se acenderam novamente e as imagens desapareceram. Foi sem dúvida um espetáculo maravilhoso.[5]

A forma euro-americana dominante de cinema não somente herdou e difundiu um discurso colonial hegemônico, como criou uma poderosa hegemonia própria através do controle monopolista da distribuição e da exibição em grande parte da Ásia, África e Américas. O cinema eurocolonial mapeou assim a história não apenas para as audiências domésticas, mas para

[5] *Apud* Jay Leyda, *Dianying: Electric Shadows* (Cambridge: MIT Press, 1972), p. 2.

o mundo, com complexas ramificações para a espectatorialidade. Os espectadores africanos foram convidados a identificar-se com Cecil Rhodes e Stanley Livingston em ação contra eles mesmos, os africanos, engendrando uma batalha de imaginários nacionais no interior de um espectador colonial fissurado.

A situação colonial em que os africanos e asiáticos colonizados iam a cinemas de propriedade de europeus para assistir a filmes europeus e hollywoodianos estimulou, dessa forma, uma espécie de esquizofrenia ou ambivalência espectatorial no sujeito colonizado, que podia por um lado internalizar a Europa como um ego ideal e, por outro, ressentir-se (e seguidamente protestar) com as representações ofensivas. Algumas das figuras mais importantes na articulação de um discurso anticolonial e pós-colonial sintomaticamente retornam, em seus escritos, à espectatorialidade colonial como uma espécie de cena primitiva. O teórico revolucionário martinicano Frantz Fanon, o cineasta etíope-americano Haile Gerima e o crítico cultural palestino-americano Edward Said, todos registraram o impacto de *Tarzan* em seus impressionáveis egos infantis. Gerima recorda a crise de identidade provocada em uma criança etíope ao aplaudir Johnny Weissmuller por limpar o "continente negro" de seus habitantes: "Toda vez que os africanos se esgueiravam por trás de Tarzan, nos desmanchávamos em gritos para avisá-lo de que 'eles' estavam se aproximando".[6] Em *Black Skins, White Masks*, também Fanon faz menção a *Tarzan* para indicar uma certa instabilidade no interior da identificação cinematográfica:

> Assista à exibição de um filme de Tarzan nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas, o jovem negro identifica-se de fato com Tarzan contra os negros. Isso é muito mais difícil para ele num cinema europeu, porque o restante da audiência, que é branca, identifica-o automaticamente com os selvagens da tela.[7]

O exemplo de Fanon assinala a natureza cambiante, situacional da espectatorialidade colonizada: o contexto colonial de recepção modifica o processo mesmo de identificação. A consciência das possíveis projeções negativas de outros espectadores detona um recuo ansioso dos prazeres programados pelo filme. A identificação convencional com o olhar do herói, que implica uma autonegação, a *performance* indireta de uma identidade européia, é cur-

---

[6] Haile Gerima, entrevista a Paul Willemen, em *Framework*, nº 7-8, primavera de 1978, p. 32.

[7] Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (Nova York: Grove Press, 1967), pp. 152-153.

to-circuitada pela consciência de estar sendo olhado de determinada maneira, como se estivesse sendo "projetado" ou "alegorizado" por um olhar colonial no interior do cinema. Da mesma forma que as feministas falavam da "condição de estar sendo olhada" [*to-be-looked-at-ness*] com respeito à *performance* feminina na tela, o exemplo de Fanon chama atenção para a "condição de estar sendo olhado" dos próprios espectadores, que se tornam escravos, de acordo com Fanon, de sua própria aparência: Veja, um negro... estou sendo dissecado sob a vista de olhos brancos. Estou fixado.[8]

Descolonização e pós-estruturalismo

Os movimentos "pós" contemporâneos possuem todos raízes no primeiro "pós": o pós-estruturalismo. Embora o pós-estruturalismo seja habitualmente considerado um movimento puramente europeu, também nesse caso encontramos influências recíprocas no interior das relações globais. O pós-estruturalismo teve as suas origens históricas de longo prazo não apenas na filosofia européia, mas também numa série de acontecimentos que abalaram a confiança na modernidade européia: o Holocausto (e, na França, a colaboração de Vichy com os nazistas) e a desintegração dos últimos impérios europeus no pós-guerra. O pensamento do Terceiro Mundo exerceu um inegável impacto sobre a teoria do Primeiro Mundo. Os primeiros estruturalistas codificaram, em alguns níveis, o que os pensadores anticoloniais vinham dizendo havia já algum tempo. O trabalho subversivo de "desnaturalização" implementado pelo que poderíamos denominar a esquerda da semiótica – por exemplo, a famosa análise de Roland Barthes das implicações colonialistas da capa de *Paris Match* mostrando um soldado negro a saudar a bandeira francesa – associava-se diretamente à crítica externa das narrativas mestras européias realizadas pelos descolonizadores francófonos terceiro-mundistas como Aimé Césaire e Frantz Fanon.[9] Na esteira da descolonização, a Europa começou a perder sua privilegiada posição de modelo para o mundo. A crucial virada de Lévi-Strauss dos modelos biológicos para os lingüísticos em busca

[8] *Ibid.*, pp. 112-116.

[9] Roland Barthes, *Mythologies* (Nova York: Wang & Hill, 1972) [edição em português: *Mitologias* (São Paulo: Difel, 1982)]; Aimé Césaire, *Discourse in Colonialism* (Nova York: Monthly Review Press, 1972); e Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, cit.

de uma nova antropologia, por exemplo, foi motivada por sua visceral aversão a uma antropologia biológica que encontrava inspiração no racismo antisemita e colonialista. Na verdade, foi no contexto da descolonização do início dos anos 1950 que a Unesco solicitou a Lévi-Strauss o desenvolvimento da pesquisa de *Raça e história,*[*] na qual o antropólogo veio a rejeitar qualquer hierarquia essencialista das civilizações.

Ao final dos anos 1960, o estruturalismo passou a sofrer os ataques da desconstrução derridiana – o que conduziu, pois, ao pós-estruturalismo. Em certo nível, o pós-estruturalismo é parte da onda antifundacionalista que remonta a Nietzsche, Freud e Heidegger e, especialmente, à "hermenêutica da suspeita" (Paul Ricoeur), que questiona os inevitáveis deslizamentos que corroem as tentativas de fixação e estabilização do sentido. Mas, em outro nível, o pós-estrutralismo coincidiu com uma verdadeira crise de legitimidade na própria Europa. O descentramento derridiano da Europa como "cultura normativa de referência" devia-se claramente ao descentramento anterior da Europa por Fanon em *Os condenados da terra*. Muitos dos pensadores de base do pós-estruturalismo, como aponta Robert Young em *White Mithologies,*[10] estiveram biograficamente associados ao que veio a ser designado como o Terceiro Mundo: Lévi-Strauss praticou antropologia no Brasil; Foucault lecionou na Tunísia; e Althusser, Cixous e Derrida nasceram na Argélia, o mesmo país onde Bourdieu realizou seu trabalho de campo.

Apesar de terem apoiado o descentramento da Europa realizado pelo pós-estruturalismo, alguns pensadores terceiro-mundistas e logo pós-coloniais contestaram a dissolução pós-estruturalista do sujeito. Com o pós-estruturalismo, a noção de uma identidade subjetiva coerente – para não falar de uma identidade comunitária – passou a ser considerada epistemologicamente suspeita. Debra P. Amory expressou a frustração feminista do Terceiro Mundo com esta (des)articulação do sujeito:

> Não é curioso que, justamente quando as mulheres e os povos de cor estão prontos para ir à mesa de negociação com os garotos brancos, a mesa desaparece? Ou seja, subitamente não há mais espaço para as reivindicações de verdade e de conhecimento, e eis-nos na sala de conferências fazendo toda

[*] Claude Lévi-Strauss, *Raça e história* (Lisboa: Presença, 1980) (N. do O.).

[10] Robert Young, *White Mythologies* (Nova York: Routledge, 1990).

> a espécie de reivindicações de verdade e de conhecimento, mas repentinamente sem uma mesa onde colocar nossos papéis e xícaras de café, e muito menos bater nossos punhos.[11]

A teoria metrocêntrica [*metrocentric theory*] anuncia o descarte daquilo que os outros ainda almejam conquistar – a nação, a narrativa, a condição de sujeito. Nesse sentido, grande parte da teoria pós-moderna constitui um exemplo sofisticado do que Anwar Abdel Malek denomina o "hegemonismo das minorias possuidoras".[12] O centro proclama o final de seus privilégios, ironicamente, no exato momento em que a periferia começa a reclamá-los. Elizabeth Fox-Genovese escreve:

> Certamente não é por coincidência que o branco masculino ocidental de elite proclamou a morte do sujeito precisamente no momento em que talvez tivesse de compartilhar tal estatuto com a mulher e com os povos de outras raças e classes que começavam a desafiar sua supremacia.[13]

Assim, os pensadores do centro, efusivamente confiantes em seu poder nacional e sua projeção internacional, denunciam os nacionalismos não-metropolitanos como atávicos e ultrapassados. Os escritores metropolitanos anunciam a "morte do autor" exatamente quando os escritores "periféricos" começam a ganhar seus prêmios Nobel. Todos esses "desinvestimentos" refletem um privilégio disponível somente àqueles já investidos de poder, porque a proclamação do fim das margens não põe fim aos mecanismos que de fato desapropriam os povos de suas culturas ou as nações de seu poder.

Como, então, se deve articular a luta para tornar-se sujeito da história na era da "morte do sujeito?" Devem-se descartar as noções terceiro-mundistas de tornar-se "sujeito" da história como sonhos patéticos e mistificações? E o descentramento de identidades significa não ser mais possível delimitar as fronteiras entre o privilégio e sua interdição? Pelo menos provisoriamente, as identidades podem ser entendidas como situadas no espaço geográfico e ori-

---

[11] Debra P. Amory, "Watching the Table Disappear: Identity and Politics in Africa and the Academy", artigo apresentado na African Studies Association, 1990.

[12] Anwar Abdel Malek, "Orientalism in Crisis", em *Diogenes*, nº 44, inverno de 1963, pp. 107-108.

[13] Elizabeth Fox-Genovese, "The Claims of a Common Culture: Gender, Race, Class and the Canon", em *Salmagundi*, nº 72, outono de 1986, p. 121.

entando o *momentum* histórico. O fato de que a identidade e a experiência sejam mediadas, narradas, construídas, apanhadas na espiral da representação e da intertextualidade não significa que a luta tenha chegado ao seu final. Diana Fuss distingue entre "empregar" e "ativar" o essencialismo, por um lado, e "mergulhar" ou "afundar" nele, por outro.[14] O que Spivak denomina "essencialismo estratégico" e o que Hall chama de " necessidade ficcional do fechamento arbitrário" são cruciais para qualquer luta multicultural que pretenda tornar possíveis comunidades de identificação, ainda que estas sejam múltiplas, descontínuas e parcialmente imaginárias.

A política do pós-modernismo

A teoria midiática contemporânea deve necessariamente confrontar os fenômenos abarcados pelo indeterminado termo "pós-modernismo", um termo que implica a ubiqüidade global da cultura de mercado, em um novo estágio do capitalismo no qual a cultura e a informação se tornam setores estratégicos. O "pós-modernismo" é, num certo nível, não um acontecimento, mas um discurso, uma matriz conceitual "distendida", neste momento, até um ponto de ruptura. Como assinala Dick Hebdige,[15] o pós-modernismo mostrou uma capacidade multiforme para assumir sentidos diferentes em diferentes contextos nacionais e disciplinares, vindo a designar uma enorme gama de fenômenos heterogêneos que abrangem desde detalhes da decoração arquitetônica até amplas modificações na sensibilidade histórica ou social. Hebdige identifica três "negações fundamentais" no interior do pós-modernismo: a) a negação da totalização, ou seja, o antagonismo a discursos que fazem apelo a um sujeito transcendental, definem uma natureza humana essencial ou prescrevem objetivos humanos coletivos; b) a negação da teleologia (seja sob a forma de propósito autoral, seja de destino histórico); e c) a negação da utopia, ou seja, o ceticismo com respeito ao que Lyotard denomina as "grandes narrativas" ocidentais, a crença no progresso, na ciência ou na luta de classes.[16] Uma frase irônica pode

[14] Ver Diana Fuss, *Essentially Speaking* (Londres: Routledge, 1989), pp. 20-21.
[15] Dick Hebdige, *Hiding in the Light* (Londres: Routledge, 1988).
[16] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) [edição em português: *O pós-moderno* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1986)].

sintetizar essa posição: "Deus está morto, Marx também, e eu mesmo não estou me sentindo muito bem". A seqüencialidade vazia do "pós" corresponde a uma preferência por prefixos como *des* – como em descentramento ou deslocamento –, sugestivos da desmistificação dos paradigmas preexistentes.

Mas também com o pós-modernismo, como antes com o pós-estruturalismo, devemos reconhecer a força da crítica anticolonial e anti-racista que ajudou a provocar essa crise de legitimação no Ocidente. Também o pós-modernismo pode ser visto, em alguns níveis, como um sintoma de europrovincianismo, na suposição de que, sempre que o Primeiro Mundo espirra, o mundo inteiro apanha uma gripe. O eurocentrismo torna o local global, o provinciano "universal". Na verdade, os críticos do Terceiro Mundo sustentaram que o "pós-modernismo" foi meramente mais uma forma de o Ocidente autonomear-se, fazendo suas preocupações provincianas valerem como condições universais. "Para os africanos", escreve Denis Epko, "a celebrada condição pós-moderna nada mais [é] que um grito hipócrita de autoelogio de crianças mimadas e superalimentadas".[17] Os intelectuais da América Latina, enquanto isso, assinalaram que a cultura latino-americana neologística (por exemplo, o modernismo brasileiro e a *mestizaje* mexicana dos anos 1920), em sua precoce adoção do hibridismo e do sincretismo, fora pós-modernista *avant la lettre*. Essa sincronicidade global passou despercebida até mesmo para um teórico cultural habitualmente perspicaz como Fredric Jameson, que em seus momentos mais afoitos parece fazer equivaler os termos da política econômica (em que ele projeta o Terceiro Mundo em uma moldura menos desenvolvida ou moderna) e os da periodização estética e cultural (em que ele o projeta em um passado "pré-modernista" ou "pré-pós-modernista"). Um economismo ou "estagismo" residual leva à equação de que capitalista tardio = pós-modernista e que pré-capitalista = pré-modernista, como quando Jameson se refere ao "atrasado surgimento de uma espécie de modernismo no Terceiro Mundo em modernização, no momento em que os chamados países avançados encontram-se mergulhados plenamente na pós-modernidade".[18] O Terceiro Mundo parece, assim, ficar sempre para trás, não apenas econômica, mas também culturalmente, condenado a uma eterna brin-

[17] Denis Epko, "Towards Post-Africanism", em *Textual Practice*, nº 9, primavera de 1995.

[18] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), p. 1.

cadeira de pega-pega, onde apenas repete, em um outro registro, a história do mundo "avançado".

O pós-modernismo, como matriz discursiva/estilística, enriqueceu a teoria do cinema e a análise fílmica ao chamar a atenção para um câmbio estilístico na direção de um cinema midiaticamente consciente, de múltiplos estilos e reciclagem irônica – por exemplo, a relação entre a canção de Madonna "Material Girl" e *Os homens preferem as loiras* [Gentlemen Prefer Blondes, Howard Hawks, 1953]. Muitas das obras do pós-modernismo em cinema envolvem a proposição de uma estética pós-moderna, exemplificada em filmes influentes como *Veludo azul* [Blue Velvet, David Lynch, 1986], *Blade Runner, o caçador de andróides* [Blade Runner, Ridley Scott, 1982] e *Pulp Fiction: tempo de violência* [Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994]. Jameson identifica em filmes "neo-*noirs*" como *Corpos ardentes* [Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981] uma "nostalgia pelo presente". Filmes como *American Graffiti: loucuras de verão* [American Graffiti, George Lucas, 1973] para os norte-americanos, *Indochina* [Indochine, Régis Wargnier, 1992] para os franceses, e os filmes de "nostalgia *raj*" — como *Verão vermelho* [Heat and Dust, James Ivory, 1983] e *Passagem para a Índia* [A Passage to India, David Lean, 1984] para os ingleses – transmitem uma melancólica sensação de perda de algo imaginado como uma época mais simples e grandiosa. Para esse cinema híbrido pós-moderno, tanto os modos vanguardistas modernistas de análise – com o cinema como instigador de rupturas epistemológicas – quanto os modos de análise elaborados para o cinema "clássico" não mais "funcionam". Em seu lugar, intensidades libidinais compensam o enfraquecimento do tempo narrativo, na medida em que se verifica a substituição das antigas tramas por "uma infindável seqüência de pretextos narrativos em que apenas as experiências disponibilizadas no simples presente da projeção são passíveis de fruição".[19]

O argumento mais importante do pós-modernismo é o de que praticamente todas as lutas políticas ocorrem agora no campo de batalha simbólico dos meios de comunicação de massa. Em vez do *slogan* dos anos 1960, "a revolução não será transmitida pela televisão", nos anos 1990 parece que a única revolução será a televisiva. A batalha pela representação no campo dos simulacros reproduz a da esfera política, onde os problemas de representação se tornam questões de voz ou de delegação. Em seus piores momentos, o pós-

[19] Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern* (Londres: Verso, 1998), p. 129.

modernismo reduz a política a um esporte espectatorial passivo no qual tudo o que podemos fazer é reagir a pseudo-eventos (mas com efeitos sobre o mundo real) como "a novela de Clinton e Monica",[20] por meio de pesquisas ou programas interativos. Em seus melhores momentos, o pós-modernismo nos alerta que novos tempos exigem novas estratégias.

O cinema e o pós-colonial

O que uma vez foi chamado teoria do "Terceiro Mundo" encontra-se agora em grande parte absorvido no campo do pós-colonial. A teoria do discurso pós-colonial refere-se a um campo interdisciplinar (incluindo história, economia, literatura, cinema) que investiga questões do acervo colonial e de identidade pós-colonial, muitas vezes em obras teóricas de intensa inflexão lacaniana e derridiana. A teoria pós-colonial é um amálgama complexo alimentado por diversas correntes contraditórias: estudos do nacionalismo (por exemplo, *Imagined Communities*, de Benedict Anderson),[21] a literatura da "alegoria do Terceiro Mundo" (Ismail Xavier, Fredric Jameson e Aijaz Ahmad), a obra dos "Grupos de Estudos Subalternos" (Ranj Guha e Partha Chatterjee), e a obra dos "críticos pós-coloniais" *per se* (Edward Said, Homi Bhabba e Gayatri Spivak).

A teoria pós-colonial pressupõe e afirma-se na anterior teoria anticolonial (Aimé Césaire, Frantz Fanon, Albert Memmi e Amikar Cabral). Embora Fanon nunca tenha falado em "discurso orientalista", suas críticas da imagética colonialista oferecem exemplos prolépticos de crítica antiorientalista. No binarismo colonial, de acordo com *Os condenados da terra*, "o colonizador faz a história; sua vida é uma época, uma odisséia, enquanto, contra ele, torpes criaturas, possuídas por febres, obcecadas por costumes ancestrais, compõem um pano de fundo quase inorgânico para o dinamismo inovador do mercantilismo colonial".[22] O texto fundacional para a teoria pós-colonial acadêmica, no entanto, foi *Orientalism* (1978), de Edward Said, que se utilizou

[20] Os procedimentos em torno das acusações de Monica Lewinsky, de má conduta sexual por parte do [então] presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, receberam intensa cobertura da televisão.

[21] Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Londres: Verso, 1991).

[22] Frantz Fanon, *Wretched of the Earth*, cit., p. 51. Para mais reflexões a respeito do "pós-terceiro-mundismo", ver Ella Shohat & Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*

das noções foucaultianas de "discurso" e do nexo poder/conhecimento para examinar de que forma o poder e o discurso imperiais do Ocidente construíram um "Oriente" estereotipado.[23] A teoria pós-colonial assenta-se nos *insights* do pós-estruturalismo – Said recorre a Foucault, Spivak recorre a Derrida, e Bhabba tanto a Lacan como a Derrida –, mas de certo modo mantém uma relação adversária com o pós-modernismo, para o qual constitui uma espécie de campo reverso. Se o pós-modernismo é eurocêntrico, narcisista, alardeando a eterna novidade do Ocidente, a crítica pós-colonial sustenta que os modelos ocidentais não podem ser generalizados, que o Oriente se encontra no Ocidente e vice-versa, que estamos aqui porque vocês estavam lá.

A ampla adoção do termo "pós-colonial", no final dos anos 1980, para denominar o trabalho que tematiza as questões oriundas das relações coloniais e suas conseqüências, coincide claramente com o desaparecimento do antigo paradigma do "Terceiro Mundo". O "pós" do "pós-colonial" sugere um estágio "após" a derrocada do colonialismo, sendo permeado, portanto, por uma espaço-temporalidade ambígua. O "pós-colonial" tende a ser associado com países do "Terceiro Mundo" que conquistaram sua independência depois da Segunda Guerra Mundial, mas se refere também à presença diaspórica do "Terceiro Mundo" no interior das metrópoles primeiro-mundistas. O termo "pós-colonial" dificulta a especificação de perspectivas. Como a maior parte do mundo se encontra hoje vivendo "após" o colonialismo, o "pós" neutraliza diferenças significativas entre a França e a Argélia, a Grã-Bretanha e o Iraque, os Estados Unidos e o Brasil. Ao insinuar que o colonialismo está extinto, além disso, o "pós-colonial" apresenta o risco de obscurecer os traços deformadores do colonialismo no presente. Enquanto a maioria dos "pós" sugere a superação de paradigmas estético-filosóficos ultrapassados – pós-estruturalismo, pós-modernismo –, o pós-colonialismo sugere tanto um movimento para além de um ponto específico na história (o colonialismo europeu) como a superação de um paradigma intelectual (o discurso anticolonialista), do que resulta uma tensão entre temporalidades filosóficas e históricas.

(Londres: Routledge, 1992); e Ella Shohat, "Post-Third Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema", em Jacqui Alexander & Talpade Mohanty (orgs.), *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (Londres: Routledge, 1996), pp. 183-209.

[23] Edward Said, *Orientalism* (Nova York: Pantheon, 1978).

Se o discurso nacionalista dos anos 1960 traçava linhas demarcatórias bastante nítidas entre o Primeiro e o Terceiro Mundo, opressor e oprimido, o discurso pós-colonial substitui esses dualismos binaristas por um espectro mais nuançado de diferenciações sutis, num novo regime global no qual Primeiro e Terceiro Mundo são mutuamente imbricados. As noções de uma identidade ontologicamente referencial metamorfoseiam-se em um jogo conjuntural de identificações. A pureza cede lugar à "contaminação". Os paradigmas rígidos entram em colapso e são substituídos por metonímias deslizantes. As posturas eretas e militantes cedem lugar a uma orgia de "posicionalidades". As fronteiras antes seguras tornam-se mais porosas; uma iconografia de fronteiras separadas por cercas de arame farpado transforma-se em imagens de fluidez e de interpenetração. Uma retórica de integridade imaculada dá lugar a gramáticas miscigenadas e metáforas imiscuídas. Os tropos coloniais de um dualismo irreconciliável cedem espaço a identidades e subjetividades complexas e multifacetadas, resultando em uma proliferação de termos associados a várias formas de mescla cultural: religiosa (sincretismo), biológica (hibridismo), lingüística (crioulização) e genética (mestiçagem).

Black Skin, White Masks, o documentário pós-terceiro-mundista de Isaac Julien sobre Frantz Fanon, confere representação a esses câmbios discursivos. Embora aceitando o impulso anticolonialista de base do discurso terceiro-mundista, o filme também questiona os limites e as tensões no interior de tal discurso, especialmente em termos da relação do infranacional com raça, gênero, sexualidade e mesmo religião. Em outro nível, *Black Skin, White Masks* encena o cronotopo (espaço/tempo) diaspórico vivido pelo Fanon histórico, com as imagens do filme constituindo, em última instância, um cronotopo disperso e fraturado. A locação fundamental do filme é o pavilhão psiquiátrico em Blida-Joinville, para onde foi Fanon em 1953, muito embora a "história" do filme evoque a Martinica, a França, a Argélia e a Tunísia, e outros espaços "penetrem" no filme por meio de transmissões radiofônicas aludindo ao movimento negro nos Estados Unidos.

A ênfase sobre várias formas de "mistura" nos textos pós-coloniais chama atenção para as identidades múltiplas, já existentes ao tempo do colonialismo, mas agora mais complexas graças aos deslocamentos característicos da era pós-independência, e pressupõe uma moldura teórica, influenciada pelo antiessencialismo pós-estruturalista, que se recusa a praticar um policiamento identitário conforme linhas puristas do tipo "ou isso, ou aquilo". Ao

mesmo tempo, porém, que reage contra as fobias colonialistas e o fetiche da pureza racial, a teoria contemporânea do hibridismo se contrapõe igualmente às linhas excessivamente rígidas de identidade desenhadas pelo discurso terceiro-mundista. A celebração do hibridismo (através de uma mudança valorativa daquilo que antes eram termos com conotações negativas) confere expressão, na era da globalização, ao novo momento histórico dos deslocamentos pós-independência, responsáveis por identidades dupla ou mesmo multiplamente hifenizadas (franco-algeriano, indo-canadense, palestino-líbano-britânico, indo-ugando-americano, egípcio-líbano-brasileiro).

Uma série de filmes "pós-coloniais" – *Sammy e Rosie* [Sammy and Rosie Get Laid, Stephen Frears, 1989], *Bhaji on the Beach* (Gurinder Chada, 1994) e *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991) – são testemunhos dos tensos hibridismos do ex-colonizado que crescem no que antes era a "pátria mãe". No bairro multicultural de *Sammy e Rosie*, os habitantes mantêm "ramais externos", digamos assim, com a Ásia, o Caribe e outras ex-colônias no planeta. Muitos filmes "híbridos pós-coloniais" focalizam as diásporas no Primeiro Mundo: a diáspora indiana no Canadá (*Massala*, Srinivas Krishna, 1988) e nos Estados Unidos (*Mississipi Masala*, Mira Nair, 1991); a diáspora iraniana em Nova York, como em *A missão* [The Mission, Roland Joffé, 1985] e *The Suitors* (Ghasem Ebrahimian, 1988); dos ganenses na Inglaterra [*Testament*, John Akomfrah,1988); dos turcos na Alemanha (*Farewell to False Paradise*, Terkik Baser, 1988); dos norte-africanos na França (*Le thé du harem d'Archimède*, Medhi Charef, 1985); dos chineses nos Estados Unidos (*Full Moon in New York*, Ren zai Niu Yue, 1990).[24] Esses filmes também refletem uma situação mundial concreta de múltiplas fidelidades nacionais, em que "imigrantes" mexicanos e paquistaneses nos Estados Unidos, por exemplo, mantêm um vínculo estreito com suas comunidades nativas graças a vôos baratos e novas tecnologias como *e-mail*, tevê por satélite e fax, para não mencionar estações locais de Tevê a cabo exibindo programas em espanhol ou em urdu. A antiga assimilação cede lugar a uma ativa manutenção de múltiplas lealdades, identidades e afiliações.

A teoria pós-colonial trata de modo bastante eficiente das contradições e dos sincretismos culturais gerados pela circulação global de povos e de pro-

[24] *The Hybrid State Films*, com curadoria de Coco Fusco, em 1991, foi um programa de "história paralela", um projeto interdisciplinar com duração de um ano produzido pela Exit Art e dirigido por Jeanette Ingberman e Papo Colo.

dutos culturais em um mundo midiatizado e interconectado, que resulta numa forma de sincretismo mercantilizado ou midiatizado. As metáforas culinárias típicas do discurso pós-colonial costumam implicar um gosto por esse tipo de *mélange*. É significativo que os cineastas indianos falem em misturar os *massalas* – literalmente, em hindi, a palavra para "temperos", mas que metaforicamente evoca a criação de "algo novo a partir de velhos ingredientes" – como uma chave para a sua receita de produção cinematográfica. Na verdade, a palavra *massala* está presente no título de dois filmes diaspóricos indianos, um indo-canadense (*Massala*) e o outro indo-americano (*Mississipi Masala*). No primeiro, o deus Krishna, representado como um grande hedonista, aparece a uma nostálgica avó indiana graças a um videocassete interativo. Embora ironizando o multiculturalismo oficial canadense, o estilo do filme se coloca a serviço de uma espécie de *massala*, em que a linguagem do hindu "mitológico" é mesclada à linguagem da MTV e da comunicação de massa.

Tem-se criticado a teoria pós-colonial por sua supressão das classes sociais (pouco surpreendente, dadas as origens e a condição de elite de muitos dos próprios teóricos); seu psicologismo (a tendência a reduzir lutas políticas de grande escala a tensões intrapsíquicas); sua supressão das questões político-econômicas em uma época na qual a economia é a força motriz por trás das modificações culturais identificadas pela teoria pós-colonial; sua a-historicidade (a tendência a raciocinar em termos abstratos, sem menção específica ao período histórico ou à localização geográfica); sua negação do passado pré-colonial das sociedades não-européias; sua ambígua relação com os povos indígenas; sua ambígua relação, na academia, com os "estudos étnicos", onde a teoria pós-colonial é tida como sofisticada (e inofensiva), ao passo que os "estudos étnicos" são considerados militantes e agressivos.[25]

A mídia indígena

Ao passo que o pensamento pós-colonial ressalta a desterritorialização, o caráter artificial e construído do nacionalismo e das fronteiras nacionais, e a obsolescência do discurso anticolonialista, os povos indígenas ou do "Quarto

[25] Ver Ella Shohat, "Notes on the Post-Colonial", em *Social Text*, nº 31-32, primavera de 1992; Inderpal Grewal & Caren Kaplan, *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, cit.; e Anne du Cille, *Skin Trade* (Cambridge: Harvard University Press, 1996).

Mundo" enfatizam um discurso de reivindicações territoriais, relações simbióticas com a natureza e ativa resistência às incursões coloniais. Nesse sentido, a teoria pós-colonial, tal como a teoria do Terceiro Mundo antes dela, suprime a presença do "Quarto Mundo" existente no interior de todos os outros mundos, a saber, os povos chamados "indígenas", "tribais" ou "primeiras nações", ou seja, os descendentes, ainda residentes, dos habitantes originais dos territórios, subseqüentemente tomados ou circunscritos pela conquista ou colonização estrangeira.

Os povos do Quarto Mundo freqüentemente aparecem em "filmes etnográficos", que, recentemente, procuraram despir-se de atitudes colonialistas residuais. Enquanto nos antigos filmes etnográficos confiantes vozes "científicas" em *over* ofereciam a "verdade" sobre os povos-objeto incapazes de retrucar (e por vezes estimulavam os "nativos" a realizar práticas de há muito abandonadas), os novos filmes etnográficos, na esteira da antropologia pós-estruturalista, buscam formas de "produção compartilhada", "produção participativa", "antropologia dialógica", "distância reflexiva" e "produção interativa", na medida em que os artistas experimentam uma dúvida salutar sobre a sua capacidade de falar "pelo" outro.[26] Os cineastas/teóricos descartam o elitismo encoberto do modelo pedagógico ou etnográfico em prol de uma aquiescência ao relativo, ao plural e ao contingente. (Muitos dizem ironicamente que a antropologia se tornou a "antro-apologia".) A questão, idealmente, é não mais como representar o "outro", mas como colaborar com o "outro", ou melhor dito, como criticar as práticas produtoras de alteridade. (Ao fim e ao cabo, não há "outros", mas tão-somente "alterização".) O objetivo, raramente reconhecido, passa a ser o de garantir a efetiva participação do "outro" em todas as etapas da produção, inclusive na produção teórica.

Os povos indígenas, enquanto isso, começaram a auto-representar-se, mais ou menos sem mediação. Temos já o primeiro longa-metragem narrativo independente de ficção que foi escrito, produzido, dirigido e interpretado por norte-americanos nativos: *Smoke Signals* (1998), adaptado de um livro de Sherman Alexie (que é Spokane), *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*, e dirigido por Chris Eyre (que é Cheyenne), conta a história do amadurecimento de dois jovens Coeur d'Alene* unidos pela perda de seus pais. Na Nova

[26] Ver, por exemplo, David McDougall, "Beyond Observational Cinema", em Paul Hockings (org.), *Principles of Visual Anthropology* (Haia: Mouton, 1975).

* Tribo indígena norte-americana (N. do O.).

Zelândia, *Once Were Warriors* (1994), de Lee Tamahori, foi o primeiro longa maori a tornar-se sucesso internacional. Mas o desenvolvimento recente mais notável foi o surgimento da "mídia indígena", ou seja, o uso de tecnologia audiovisual (câmeras de vídeo, videocassetes) com vistas aos propósitos culturais e políticos dos povos indígenas. Nessa nova forma de produção cultural, surgida ao final dos anos 1970 na América do Norte, e durante os anos 1980 na Austrália e no Brasil, os produtores são os próprios receptores, juntamente com comunidades vizinhas e, ocasionalmente, instituições culturais distantes ou festivais como os de cinema indígena norte-americano realizados em Nova York e São Francisco. A mídia indígena é um veículo que confere poder a comunidades em luta contra o deslocamento geográfico, a deterioração econômica e ecológica e a aniquilação cultural.[27] Os cineastas e videastas indígenas enfrentam o que Faye Ginsburg qualifica como um "dilema faustiano":[28] por um lado, utilizam-se das novas tecnologias para a sua afirmação cultural e, por outro, disseminam uma tecnologia que poderá, em última instância, apenas estimular a sua própria desintegração.

Os povos indígenas usaram câmeras de vídeo para documentar o seu conhecimento tradicional do ambiente da floresta e registrar a transmissão de mitos e da história oral. Para povos como os caiapós brasileiros, como sugere Turner, o vídeo tornou-se "não apenas um meio de representar a cultura", mas passou a constituir em si a finalidade da ação social e a objetificação na consciência.[29] As imagens amplamente divulgadas dos caiapós manejando câmeras de vídeo, publicadas nas revistas *Time* e *The New York Times Magazine*, devem seu poder de impacto à premissa de que os "nativos" devem ser diferentes e primitivos: índios "de verdade" não usam câmeras de vídeo.

Para os antropólogos mais importantes que pesquisam a mídia indígena, como Ginsburg e Terence Turner, esse trabalho não está confinado aos limites de um mundo tradicional, mas tem como objetivo justamente a "mediação através de fronteiras, a mediação de rupturas históricas e temporais", e

---

[27] A mídia indígena permaneceu praticamente invisível para o público do Terceiro Mundo, exceto por festivais ocasionais (por exemplo, os diversos Festivais de Cinema e Vídeo dos Povos Indígenas realizados em São Francisco e Nova York, ou o Festival de Cinema Latino-Americano dos Povos Indígenas realizado na Cidade do México e no Rio de Janeiro).

[28] Faye Ginsburg, "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?", em *Cultural Anthropology*, 6 (1), 1991.

[29] Ver o relato de Terence Turner sobre sua longa colaboração com os caiapós, em "Visual Media, Cultural Politics and Anthropological Practice", em *The Independent*, 14 (1), jan.-fev. de 1991.

o desenvolvimento do processo de construção identitária por meio da negociação de "intensas relações com a terra, com o mito e com o ritual". Em vez de uma simples adaptação da cultura visual do Ocidente, trata-se, segundo Faye Ginsburg, de uma "nova forma de autoprodução coletiva". Ao mesmo tempo, a "mídia indígena" não pode ser vista como uma panacéia, uma solução mágica para os problemas concretos dos povos indígenas ou para as aporias da antropologia. Esse trabalho pode gerar divisões entre facções rivais no interior das comunidades indígenas e ser apropriado pela mídia como um símbolo fácil das ironias da era pós-moderna.[30]

Pós-celulóide: a teoria digital e os novos meios

Enquanto os povos do Quarto Mundo fazem reivindicações territoriais, a mídia cada vez mais "desterritorializa" a subjetividade. A espectatorialidade contemporânea deve também ser examinada, portanto, à luz do desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais. A sempre alardeada especificidade cinematográfica parece agora estar se dissolvendo no domínio mais amplo dos meios audiovisuais, sejam estes fotográficos, eletrônicos, sejam cibernéticos, modificando não apenas a "identidade" do cinema, mas também a de seus consumidores. Na verdade, o desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais representa um impacto dramático sobre praticamente todas as eternas questões enfrentadas pela teoria do cinema: a especificidade, a autoria, a teoria do dispositivo, a espectatorialidade, o realismo e a estética. Conforme aponta Henry Jenkins:

> O e-mail introduz questões sobre a comunidade virtual; a fotografia digital, sobre a autenticidade e confiabilidade da documentação visual; a realidade virtual, sobre a corporificação e suas funções epistemológicas; o hipertexto, sobre a leitura e a autoridade do autor; os jogos eletrônicos, sobre a narrati-

[30] Para uma visão crítica do projeto caiapó, ver Rachel Moore, "Marketing Alterity", em *Visual Anthropology Review*, supl. 2, outono de 1992; e James C. Faris, "Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics", em Peter Ian Crawford & David Turton (orgs.), *Film as Ethnography* (Manchester: Manchester University Press, 1992). Para a réplica de Turner a Faris, ver "Defiant Images: the Kayapo Appropriation of Video", palestra no RAI Festival of Film and Video realizado em Manchester, 1992.

va espacial; os MUDs,* sobre a formação de identidades; e as webcameras, sobre o voyeurismo e o exibicionismo.[31]

Os novos meios "ofuscam" a especificidade midiática. Tendo em vista que a mídia digital potencialmente incorpora todas as mídias anteriores, não faz mais sentido pensar em termos de especificidade midiática. Em termos de autoria, a criação puramente individual torna-se ainda menos provável em um cenário onde os artistas criativos multimidiáticos são dependentes de uma rede extremamente diversificada de produtores de mídia e especialistas técnicos. A imagética digital também conduz à de-ontologização da imagem baziniana. Com o predomínio da produção de imagens digitais, em que virtualmentre qualquer imagem torna-se possível, "a conexão das imagens a uma substância sólida passou a ser tênue [...] não há mais nenhuma garantia da verdade visual das imagens".[32] O artista não necessita mais sair em busca de um modelo pró-fílmico no mundo; é possível dar forma a idéias abstratas e a sonhos implausíveis. A imagem não é mais uma cópia, mas adquire, em lugar disso, dinamismo e vida própria no âmbito de um circuito interativo, livre das contingências da filmagem em locação, das condições do tempo, etc.

A computação gráfica, a realidade virtual e as tecnologias interativas levam o nivelamento das posições sociais a níveis sem precedentes. No paraespaço cibernético, o corpo de carne e osso permanece no mundo real, enquanto a tecnologia informática projeta o cibersujeito em um mundo conectado de simulações. Essas tecnologias expandem o efeito de realidade exponencialmente, trazendo o espectador de uma suposta posição passiva para outra mais interativa, de modo que, teoricamente, se pode oferecer ao corpo concreto, dotado de raça e gênero, um olhar virtual construído, fazendo dele uma plataforma de lançamento para uma viagem identitária. Entretanto, seria ingênuo depositar uma fé excessiva nas novas tecnologias, tendo em vista que, por seu alto custo, serão exploradas principalmente por militares e grandes corporações. Como sempre, o poder se encontra com os que constroem,

---

* Abreviatura de *Multi Users Dungeons*. É um jogo do tipo RPG (N. do O.).

[31] Henry Jenkins, "The Work of Theory in the Age of Digital Transformation", em Toby Miller & Robert Stam (orgs.), *A Companion to Film Theory* (Oxford: Blackwell, 1999).

[32] W. J. T. Mitchell, "The Pictorial Turn", em *Art Forum*, 30 (3), 1992, pp. 89-94.

divulgam e comercializam os sistemas.[33] Toda a sofisticação tecnológica do mundo, além disso, não assegura empatia nem deflagra o comprometimento político. A questão não é meramente comunicar sensações, mas promover a compreensão estrutural e a mudança.

Embora se tenha afirmado que o cinema clássico era uma máquina bem azeitada para a produção de emoções, que solicitava o espectador a acompanhar uma estrutura linear que promovia um conjunto seqüencial de emoções, os novos meios interativos possibilitam ao participante – a palavra espectador soa demasiado passiva – construir uma temporalidade e modelar uma emoção mais pessoal. A tela é transformada em um "centro de atividades", um cibercronotopo onde tanto o espaço como o tempo são modificados. Se faz sentido indagar pela "metragem" de um filme, não há por que perguntar a mesma coisa a respeito de uma narrativa, um jogo ou um CD-ROM interativos. O participante define a sua duração, seqüência e trajetória. CD-ROMs como *Misty* e *Riven* usam imagens de alta definição e som estéreo para transportar o participante a um mundo diegético semelhante ao do filme com múltiplos desvios, saídas e finais. A palavra-chave torna-se então "interatividade", em lugar de uma imposta passividade, e é esta a razão para a obsolescência das análises da espectatorialidade e do dispositivo ao estilo de Baudry e Metz.

Ao mesmo tempo, as câmeras digitais e a edição digital (Avid) facilitam as produções de baixo orçamento e disponibilizam novas possibilidades de montagem. E, em termos de distribuição, a internet permite que uma comunidade de desconhecidos troque entre si textos, imagens e seqüências de vídeo, possibilitando a instauração de uma nova espécie de comunicação transnacional, que esperamos seja mais recíproca e multicentrada que o velho sistema internacional dominado por Hollywood. Graças à fibra ótica, podemos começar a imaginar um "disque-cinema", pela capacidade de ver ou baixar da rede um imenso acervo de filmes e de materiais audiovisuais. A mudança para o digital possibilita a infinita reprodutibilidade, sem perda de qualidade porque as imagens são armazenadas como *pixels*, sem um "original".[34] Por fim, temos ainda a promessa do desenvolvimento de atores gerados por computador, de

[33] Anne Friedberg, *Les Flaneurs du Mal (1): Cinema and the Postmodern Condition* (Berkeley: University of California Press, 1992).

[34] Toby Miller, "The Image and Technology: Introduction", em Toby Miller & Robert Stam (orgs.), *Film and Theory: an Anthology* (Oxford: Blackwell, 2000).

computadores de mesa capazes de produzir longas-metragens e de colaborações criativas entre locais geograficamente dispersos.

Exatamente como sugerido por Umberto Eco em *O pêndulo de Foucault* (que a literatura seria modificada pelo surgimento dos processadores de texto), da mesma forma, o cinema (e a teoria do cinema) será alterado irreversivelmente pelos novos meios.[35] Essas mudanças levaram alguns autores a um discurso eufórico que, de certo modo, faz recordar o que recepcionou o cinema há um século. Mas a idéia de que os novos meios seriam capazes de permitir a transcendência das distinções de raça, classe, gênero e nação ignora a histórica inércia das estratificações socialmente produzidas. Uma discussão séria dos novos meios deve levar em conta seus usos e potencialidades em tempos e espaços específicos, sugerindo não apenas as suas vantagens, mas suas limitações. Mesmo o que pode ser qualificado como "novo" ou como alta tecnologia é relativo: nos Estados Unidos ou na Europa, pode ser o Imax ou a World Wide Web; na Amazônia, as câmeras de vídeo, os videocassetes e as antenas parabólicas. E, apesar de tudo o que tem sido falado sobre democratização e interatividade, o discurso tecnofuturista com freqüência recorre a tropos de gênero, com origens na dominação ou na conquista colonial: abertura de trilhas, conquista do espaço, "ocupação da fronteira eletrônica". O ciberdiscurso da revista *Wired* utiliza a linguagem do *western* para evocar os "espaços amplos" da internet, onde se está a "demarcar" um "novo território" sob a inspiração de uma "filosofia de pioneiro ou de colonizador", definida pela "autoconfiança e ação direta". Também a edição de *Newsweek* de 1993 sobre as tecnologias interativas, em matéria de capa, invocava o "território virgem" que literalmente "está lá para ser ocupado". Mas o fácil discurso da democratização pode servir para ocultar a cumplicidade dos novos meios com a cultura militar/de entretenimento/de informação. O perigo é que a democratização multimidiática se limite a uma minúscula esfera de privilegiados, e que a democracia cibernética venha a se assemelhar a outras democracias parciais, como as democracias escravocratas da antiga Atenas e da Revolução Americana. Tendo em vista a *realpolitik* da política econômica e do acesso diferenciado, os usos progressistas dos novos meios poderão seguir relegados às rampas de acesso dos provedores. Ilhas de afluência informativa poderão

[35] Umberto Eco, *Foucault's Pendulum* (Londres: Martin Secker and Warburg, 1989) [edição em português: *O pêndulo de Foucault* (Rio de Janeiro: Record, 1989)].

ser vizinhas do que Mitchell denomina as "Jacartas eletrônicas" dos "excluídos da banda larga".[36]

Embora conscientes dos perigos do ciberautoritarismo, seria pouco inteligente ignorarmos o potencial progressista da mídia digital. Allucquere Rosanne Stone, em *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*,[37] invoca o mito indígena norte-americano do Coiote, o modificador das formas, para louvar a mídia digital como subversiva das identidades sociais fixas e das configurações estáveis de poder. A mídia digital tem sido associada tanto ao complexo industrial militar quanto à contracultura. Henry Jenkins refere-se à "surpreendente adequação" da cultura *hacker* combatendo os conglomerados midiáticos aos conceitos dos estudos culturais de "ocupação de espaços" e "resistência".[38] Poderá a multimídia, como sugere Janet Murray em *Hamlet on the Holodeck*, transformar *nerds* tímidos e sem charme em "ciberbardos"?[39]

Apesar das ambigüidades sociais das novas tecnologias, elas abrem possibilidades de fato instigantes tanto para o cinema quanto para a teoria do cinema. É interessante constatar que muitos dos teóricos contemporâneos agora "fazem" teoria utilizando-se dos novos meios eletrônicos e cibernéticos. Semioticistas como Umberto Eco, teóricos do cinema como Henry Jenkins, cineastas como Peter Greenaway, Chris Marker e Jorge Bodanzky, e videoartistas como Bill Viola, todos aderiram aos novos meios. Vemos hoje CD-ROMs de análise fílmica como os de Henry Jenkins e Marsha Kinder nos Estados Unidos, ou Jurandir Noronha e Zita Carvalhosa no Brasil. Marsha Kinder desconstrói raça e gênero em seu jogo eletrônico *Runaways* (1998). O cineasta brasileiro Jorge Bodanzky, realizador de filmes como *Iracema* (1975) na Amazônia dos anos 1970, cria agora o que vem a ser uma espécie de atualização cibernética de *Hales Tour*, um CD-ROM que permite ao "viajante" visitar a Amazônia, clicar sobre uma árvore para revelar os animais em seu interior, dar início a um incêndio ou um desmatamento e assistir às suas conseqüências ecológicas.

---

[36] William J. Mitchell, *City of Bits* (Cambridge: MIT Press, 1995), p. 171.

[37] Allucquere Rosanne Stone, *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age* (Cambridge: MIT Press, 1996).

[38] Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (Nova York: Routledge, Chapman & Hall, 1992).

[39] Janet Murray, *Hamlet on the Holodeck* (Cambridge: MIT Press, 1997).

A espectatorialidade no raiar dos "pós"

Qual, então, o impacto de todas essas mudanças sobre o estudo da espectatorialidade cinematográfica? Se a teoria do cinema dos anos 1970 psicanalizou o dispositivo e a condição do espectador, a dos anos 1980 e 1990 passou a demonstrar maior interesse pela espectatorialidade diferenciada. Contra a precedente teoria do dispositivo, sustenta-se agora que os intensos "efeitos subjetivos" produzidos pelo cinema narrativo não podem ser considerados de forma apartada do desejo, da experiência e do conhecimento de espectadores situados historicamente, constituídos fora do texto e atravessados por conjuntos de relações de poder. Se a teoria do cinema anterior, desenvolvida a partir do ensaio seminal de Laura Mulvey, em 1975, havia reconhecido que a espectatorialidade se definia em termos de gênero, também começava a reconhecer que o espectador tinha sexo, raça, classe, nação e região.

A natureza culturalmente diversa da espectatorialidade deriva dos diferentes locais de recepção dos filmes, dos hiatos temporais decorrentes de assistir aos filmes em diferentes momentos históricos, e das posições subjetivas e afiliações comunitárias conflitantes dos próprios espectadores. Em seu foco quase exclusivo sobre o sexual em oposição a outros tipos de diferença, e em seu privilégio ao intrapsíquico em oposição ao intersubjetivo e ao discursivo, a teoria psicanalítica do cinema com freqüência suprimiu questões referentes às inflexões culturais da espectatorialidade. Em seu ensaio sobre a "espectatorialidade negra", Manthia Diawara afirma que os espectadores negros não conseguem "engolir" o racismo de um filme como *Nascimento de uma nação* [Birth of a Nation, David Griffith, 1915]. Eles produzem uma ruptura no funcionamento do filme de Griffith ao se insurgirem contra a "ordem" imposta por sua narrativa.[40] bell hooks,* enquanto isso, refere-se ao "olhar contrário" das espectadoras femininas negras, que problematiza e complexifica a questão da identidade, representação e espectatorialidade femininas.[41]

---

[40] Manthia Diawara, "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance", em Leo Braudy & Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism* (Nova York: Oxford University Press, 1999).

* Intelectual negra afro-americana cujo nome é escrito em letras minúsculas (N. do O.).

[41] bell hooks, *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), pp. 115-131. Jane Gaines, alguns anos depois, percorreu linhas semelhantes de investigação em seu ensaio "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory", em Patricia Erens (org.), *Issues in Feminist Criticism* (Bloomington: Indiana University Press, 1990). Ainda sobre a questão racial e genérica com relação ao espectador, ver E. Deidre Pribram (org.), *Female Spectators* (Londres: Verso, 1988).

Ao mesmo tempo, inexiste um espectador essencial, a ser circunscrito a partir dos pontos de vista racial, cultural ou mesmo ideológico – *o* espectador branco, *o* espectador negro, *o* espectador latino, *o* espectador resistente. Essas categorias reprimem a heteroglossia em operação no interior dos próprios espectadores, que não possuem identidades monolíticas únicas, mas estão, em lugar disso, envolvidos em múltiplas identidades (e identificações) relacionadas a gênero, raça, preferência sexual, religião, região, ideologia, classe e geração. Além disso, as identidades epidérmicas, socialmente impostas, não determinam à risca as identificações pessoais e as fidelidades políticas. A questão não se restringe ao que se é ou de onde se vem, mas inclui também o que se deseja ser, para onde se quer ir, e com quem. No interior de uma complexa combinação de posições espectatoriais, membros de um grupo oprimido podem identificar-se com o grupo opressor (crianças índias norte-americanas sendo induzidas a torcer pelos *cowboys* contra os índios; africanos identificando-se com Tarzan; árabes, com Indiana Jones), assim como membros de grupos privilegiados podem identificar-se com as lutas dos grupos oprimidos. O posicionamento espectatorial é relacional: as comunidades podem identificar-se umas com as outras com base em uma proximidade compartilhada ou em um antagonismo (o bode expiatório) em comum. As posições espectatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, cultural, discursiva e politicamente descontínuas, e constituem parte de um domínio em constante modificação, pleno de diferenças e contradições consideravelmente ramificadas. O fato de a identificação espectatorial ser cultural, discursiva e politicamente descontínua, de ser fissurada e até mesmo esquizofrênica sugere uma série de hiatos. O mesmo indivíduo pode ser atravessado por discursos e códigos contraditórios. O fato de o espectador ser o *locus* de diferenças e contradições em constante proliferação não significa que também não ocorra um processo oposto de articulação de identificações e alianças imaginárias transraciais e transculturais. A partir de Raymond Williams, postulamos, em outro contexto, a existência de "estruturas analógicas do sentimento", ou seja, de uma estruturação da identificação cinematográfica que atravessa contextos sociais, políticos e culturais, graças a afinidades nitidamente percebidas ou vagamente sentidas de percepção social ou experiência histórica.[42] Em uma situação na qual a comunidade do próprio espectador

[42] Ver Ella Shohat & Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, cit.

não encontra representação, as identificações analógicas tornam-se uma válvula de escape. O membro de um grupo marginalizado pode procurar por si mesmo na tela e, caso não tenha sucesso, pode identificar-se com a categoria mais próxima, do mesmo modo que passamos a torcer por um outro clube depois que o nosso é eliminado da competição.

Longe de ser essencialmente regressivo e alienante, o espaço da espectatorialidade midiática é politicamente ambivalente. E tampouco os filmes hollywoodianos são monoliticamente reacionários. Mesmo os textos hegemônicos têm de negociar os desejos de diversas comunidades – Hollywood refere-se a isso como "pesquisa de mercado". Como sustentaram Fredric Jameson, Hans Magnus Enzensberger, Richard Dyer, Jane Feuer e Jane Gaines,[43] para explicar a atração do público por um texto ou meio deve-se atentar não apenas ao "efeito ideológico" que manipula as pessoas no sentido de torná-las cúmplices das relações sociais existentes, mas também ao substrato de fantasia utópica, que aponta para além dessas relações, por intermédio do qual o meio se configura como uma realização projetada daquilo que é desejado e que se encontra ausente no interior do *status quo*. Sintomaticamente, mesmo os heróis imperialistas como Indiana Jones ou Rambo são compreendidos não como os opressores, mas como os libertadores dos povos sujeitados.

Uma abordagem puramente cognitiva à recepção cinematográfica reserva pouco espaço a essas diferenças. Ela não contempla de que modo os espectadores podem ser induzidos a identificar-se com histórias contrárias a si mesmos, ou como os filmes podem tornar-se os catalisadores de um desejo coletivo. Não leva em consideração a resposta potencialmente misógina do espectador a *Atração fatal* [Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987], a possível resposta homofóbica do espectador de *Parceiros da noite* [Cruising, William Friedkin, 1981], ou o racismo antiárabe do espectador de *Nova York sitiada* [Siege, Edward Zwick, 1999]. Privilegiando a denotação à conotação, um modelo cognitivo destina pouco espaço para o que se poderia denominar "schemata culturais" ou uma cognição de inflexão étnica. Em outras palavras, o fato de que um filme anti-semita como *Der Jude Süss* (Veit Harlan, 1940)

[43] Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Simbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981) [edição em português: *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (São Paulo: Ática, 1992)]; Richard Dyer, *Only Entertainment* (Nova York: Routledge, 1992); Jane Feuer, *The Hollywood Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1982); e Jane Gaines, "Dream/Factory", em *Reinventing Film Studies*, cit.

pode fazer eco ao senso comum anti-semita, mas não ao dos judeus e seus simpatizantes. Diferentes reações aos filmes são sintomáticas de diferentes experiências históricas e desejos sociais.

A espectatorialidade transnacional também pode moldar um espaço de desejo voltado ao futuro, alimentando o imaginário de "imigrantes internos", ativamente cristalizando um sentido de um "outro lugar" possível, conferindo-lhe uma habitação local e um nome, evocando um possível "final feliz" em outra nação. Dada a distribuição desigual do poder entre povos e nações, tais movimentos são com freqüência unidirecionais, e o desejo por um outro lugar é seguidamente frustrado pelas leis de imigração e pelas fiscalizações de fronteira. A espectatorialidade transcultural, em outras palavras, não é meramente um intercâmbio utópico entre comunidades, mas um diálogo profundamente enraizado nas assimetrias do poder. Brian Larkin fala em "modernidades paralelas" para referir-se aos espectadores africanos que "participam das realidades imaginadas de outras culturas como parte de suas vidas cotidianas" em uma situação em que a mídia ocidental oferece apenas uma entre diversas possibilidades de escolha, onde os hauçás, por exemplo, podem escolher entre "assistir a vídeos hauçás ou iorubás, a filmes indianos, norte-americanos ou de Hong Kong, ou a vídeos de Qur'anic *tafsir* (exegese) apresentados por seus líderes religiosos".[44]

Na cultura pós-moderna a mídia não apenas agenda e propõe debates, mas igualmente intervém sobre o desejo, a memória e a fantasia. Controlando a memória da população, a mídia pode conter ou estimular o dinamismo popular. O desafio, pois, é desenvolver uma prática midiática através da qual as subjetividades possam ser vivenciadas e analisadas como parte de uma prática transformadora e emancipatória.[45] A questão torna-se então: dada a economia libidinal da recepção midiática, como podemos cristalizar o desejo individual e coletivo para fins emancipatórios? Nesse sentido, a cultura midiática deve atentar ao que Guattari denomina "máquinas de produção" e "mutações coletivas" da subjetividade. Enquanto as forças da direita pretendem promover uma superegoísta "reterritorialização conservadora" da subjetividade,

[44] Brian Larkin, "Hausa Dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria", em Jonathon Haymnes (org.), *Nigerian Video Films* (Ibadan: Kraft, 1997), p. 409.

[45] Ver Rondha Hammer & Peter McLaren, "The Spectacularization of Subjectivity: Media Knowledges, Global Citizenry and the New World Order", em *Polygraph* 5, 1992.

os que anseiam por mudanças numa direção mais igualitária devem saber como cristalizar o desejo individual e coletivo.

Visto que a identidade cultural, como observou Stuart Hall, é uma questão tanto de "tornar-se" quanto de "ser", de pertencer ao passado assim como ao futuro,[46] o ativismo multicultural midiático pode servir para proteger identidades ameaçadas ou mesmo criar novas identidades, agindo como um catalisador não apenas para a afirmação na esfera pública de culturas particulares, mas também para a promoção da interseccionalidade de uma emergente comunidade transcultural.

[46] Stuart Hall, "Cultural Identity and Cinematic Representation", em *Framework*, nº 36, 1989.

Sobre os autores

ANDRÉ PARENTE

Professor da Escola de Comunicações da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), trabalha com representação imagética envolvendo tecnologias de ponta. É construtor do "visorama", aparelho ótico de realidade virtual que potencializa a visão e a captura imagética em grandes angulações. Editou *Imagem-máquina: a era das tecnologias* (Editora 34, 1993), publicou a coletânea de ensaios *Cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro* (Pazulin, 1998) e *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra* (Papirus, 1994).

BRIAN HENDERSON

Professor de Cinema na Universidade de Nova York. Ligado à revista *Film Quartely*, historicamente um espaço na mídia norte-americana para textos sobre cinema com maior fôlego teórico. Em 1999 editou, com Ann Martin, *Film Quartely Forty Years a Selection* (University of California Press). Em 1985 publicou a primeira edição de *Five Screenplays by Preston Sturges* (University of California Press), sobre o satírico diretor norte-americano.

DANIEL DAYAN

É professor do Centre de Études des Moviments Sociales da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) e pesquisador do CNRS francês. Na juventude trabalhou com semiótica e foi assistente de Roland Barthes no Centre d'Études des Communications de Masses do CNRS. Possui bibliografia tematizando a recepção de eventos midiáticos. Junto com Elihu Katz, publicou *Media Events: the Live Broadcasting of History* (Harvard University Press, 1992) e *La television cérémonielle: anthropologie et histoire en direct* (Presses Universitaires de France, 1996).

DAVID BORDWELL

Professor de Estudos de Cinema no Departament of Communication Arts da Universidade de Wisconsin-Madison. Possui ampla bibliografia em cinema, com especialização em teoria do cinema, construtivismo russo, estudos da narrativa clássica e cinema hollywoodiano contemporâneo. Entre suas obras sobre teoria do cinema podemos destacar a coletânea (editada junto com Noël Carroll), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (University of Wisconsin Press, 1996), *Narration in the Fiction Film* (University of Wisconsin Press, 1985) e *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1989). Sobre cinema em geral publicou o *best-seller Film Art: an Introduction* (McGraw Hill, 1979, com várias atualizações) e outros livros de referência, como *On the History of Film Style* (Harvard University Press, 1997) e *Film History: an Introduction* (McGraw Hill, 1994). Em *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Columbia University Press, 1985) utiliza metodologia diferenciada e fontes primárias para analisar o classicismo narrativo.

EDWARD BUSCOMBE

Crítico inglês, no início de sua carreira trabalhou sobre a questão da autoria no cinema. Especializou-se na temática do gênero no cinema, em particular o *western*. Sobre esse assunto editou, pela Cinemateca Britânica, *BFI Companion to the Western* (Atheneum, 1998). Também para a Cinemateca Britânica escreveu, na coleção dos melhores filmes da história do cinema, sobre *Unforgiven* (BFI, 2004), *The Searchers* (BFI, 2000) e *No tempo das diligências* (Rocco, 1996). Em 2003 publicou *Cinema Today* (Phaidon), uma ampla obra sobre cinema contemporâneo.

ELLA SHOHAT

Professora do College of Arts & Science da Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. Possui reflexão desenvolvida dentro do recorte dos estudos culturais com ênfase feminista, editando as coletâneas *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age* (MIT Press, 1998) e, juntamente com Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Routledge, 1994) e *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media* (Rutgers University Press, 2003). É conhecida na mídia por sua militância em questões do Oriente Médio, enfatizando sua origem de

minoria árabe-judaica. Publicou *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation* (University of Texas Press, 1989).

Fernão Pessoa Ramos

Professor do Departamento de Cinema da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi presidente fundador da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine). Além de textos em teoria do cinema, publica sobre cinema documentário e cinema brasileiro. É autor de *Cinema marginal: a representação em seu limite* (Brasiliense, 1987), *História do cinema brasileiro* (ArtEditora, 1987) e, juntamente com Luiz Felipe Miranda, de *Enciclopédia do cinema brasileiro* (Editora Senac São Paulo, 2000).

Gregory Currie

Professor do Department of Philosophy da Universidade de Nottingham. Autor de diversos ensaios e livros dentro do que chama "teoria da imaginação", com um acento cognitivista marcado. Em seu trabalho em filosofia, possui a particularidade de trabalhar próximo a questões conceituais próprias à análise da narrativa cinematográfica. Entre suas obras podemos destacar *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge University Press, 1995) e *The Nature of Fiction* (Cambridge University Press, 1997). Mais recentemente publicou *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology* (Oxford University Press, 2002) e *Arts and Mind* (Oxford University Press, 2004).

Ismail Xavier

Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), especialista em cinema brasileiro, é autor de *O olhar e a cena* (Cosac & Naify, 2003) e *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal* (Brasiliense, 1993). Em teoria do cinema organizou a coletânea *A experiência do cinema* (Graal/Embrafilme, 1983) e publicou, em 1977, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Paz e Terra).

Jean-François Lyotard

Considerado um dos principais pensadores do século XX. Juntamente com outros de sua geração (Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida), deu cara e personalidade à reflexão filosófica de nosso tempo. Autor de livros como *O pós-moderno* (José Olympio, 1990), *Fenomenologia* (Martins Fontes,

1954), *Discours, figure* (Klinscksieck, 1971), *Lições sobre a analítica do sublime* (Papirus, 1993). No ensaio *O acinema* pensa as fronteiras da narrativa cinematográfica.

KENDALL WALTON

Professor do Department of Philosophy da Universidade de Michigan, é figura de relevo na reflexão estética de corte analítico-cognitivista. Sobre esse tema escreveu *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts* (Harvard University Press, 1990), em que aprofunda as questões levantadas originalmente nos ensaios traduzidos nesta coletânea. Em 2005 publicou *Art and Value* (Oxford University Press).

LAURA MULVEY

Professora da School of History of Art, Films and Visual Medias do Birbeck College da Universidade de Londres. É uma das figuras de destaque na teoria do cinema feita pelas feministas anglo-saxãs. Sua principal contribuição encontra-se na junção estabelecida entre psicanálise e cinema, através de ensaios que foram reunidos em *Visual and Other Pleasures* (Indiana University Press, 1989). Também nessa linha publicou, em 1996, *Fetichism and Curiosity* (British Film Institute). Escreveu o livro *Cidadão Kane* da coleção BFI, publicado em português pela Rocco (1996). Tem no prelo *Death Twenty Four Times a Second: Reflections on Stillness in the Moving Image* (Reaktion Books).

MURRAY SMITH

Professor de Estudos de Cinema na School of Drama, Film and Visual Art da Universidade de Kent. Autor de *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (Clarendon Press, 1995), em que debate temas relacionados à recepção cinematográfica a partir de um ponto de vista cognitivista. Co-editou com Richard Allen *Film Theory and Philosophy* (Clarendon Press, 1997), seleção de textos em teoria do cinema com recorte analítico. Trabalhando sobre cinema clássico contemporâneo editou, juntamente com Steve Neale, *Contemporary Hollywood Cinema* (Routledge, 2000).

RAYMOND BELLOUR

Pesquisador do Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS) e professor da Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris III). Figura de desta-

que no meio intelectual francês, vem publicando inúmeras obras sobre cinema desde os anos 1960, com artigos e livros em análise fílmica, cinema e psicanálise, cinema americano, Hitchcock e videoarte. É de sua autoria *L'analyse du film* (Albatros, 1979), obra que delineia os horizontes da nova análise fílmica nos anos 1970. Nas décadas de 1980 e 1990, trabalhou o referencial videográfico, publicando *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo* (Papirus, 1997) e *L'entre-images 2: mots, images* (POL, 1999).

Richard Allen

Professor do Departament of Cinema Studies da Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. Em teoria do cinema, trabalha dentro do recorte analítico-cognitivista. Um bom panorama de sua abordagem teórica encontra-se em seu livro *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (Cambridge University Press, 1995). É também organizador, com Murray Smith, da coletânea *Film Theory and Philosophy* (Clarendon Press, 1997). Sobre Hitchcock, organizou a coletânea *Alfred Hitchcock: Centenary Essays* (Indiana University Press/British Film Institute (BFI), 1999).

Robert Stam

Um dos principais pensadores de cinema no meio acadêmico norte-americano, é professor do Department of Cinema Studies da Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. Conhecedor de cinema brasileiro, escreveu *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture* (Duke University Press, 1997). Também sobre cinema brasileiro organizou (juntamente com Randal Johnson) a coletânea *Brazilian Cinema* (Associated University Press, 1982). Possui obra voltada para teoria do cinema, em que destacamos *Introdução à teoria do cinema* (Papirus, 2000), *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (Paz e Terra, 1981) e as coletâneas (que organizou com Toby Miller) *Film and Theory: an Anthology* (Blackwell, 1999) e *A Companion to Film Theory* (Blackwell, 1999).

Stephen Heath

Talvez a principal figura do grupo que constituiu a chamada "screen theory" (da revista *Screen*) inglesa nos anos 1970. Reuniu os ensaios dessa época no livro *Questions of Cinema* (Indiana University Press, 1981). Nessa mesma linha organizou, com Teresa de Lauretis, *The Cinematic Apparatus*

(MacMillan, 1980). Mais recentemente tem escrito sobre televisão e questões de gênero. Em 2004 retornou à temática semiológica/pós-estrutural, organizando o livro *The Language, Discourse, Society Reader* (Palgrave MacMillan, 2004).

Plano geral da obra

Volume I – Pós-estruturalismo e filosofa analítica

Nota do editor

Agradecimentos

Introdução
Fernão Pessoa Ramos

Capítulo 1 - Cognitivismo e filosofia analítica

Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria
David Bordwell

Teoria do cinema e filosofia
Richard Allen & Murray Smith

Temores fictícios
Kendall Walton

Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção
Murray Smith

Ficções visuais
Gregory Currie

Olhando imagens cinematográficas
Richard Allen

Capítulo 2 – Pós-estruturalismo

(a) Textos gerais

O acinema
Jean-François Lyotard

Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze
Raymond Bellour

Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica
André Parente

(b) Subjetividades e questão autoral

Idéias de autoria
Edward Buscombe

Comentário sobre "Idéias de autoria"
Stephen Heath

Crítica ao cine-estruturalismo
Brian Henderson

(c) Suture (Sutura)

O código tutor do cinema clássico
Daniel Dayan

(d) Estudos culturais

A alegoria histórica
Ismail Xavier

Reflexões sobre "Prazer visual e cinema narrativo" inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)
Laura Mulvey

Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos "pós"
Robert Stam & Ella Shohat

Sobre os autores

Volume II – Documentário e narratividade ficcional

Nota do editor

Agradecimentos

Introdução
Fernão Pessoa Ramos

Capítulo 1 - Cinema documentário

A questão do público: uma abordagem semiopragmática
Roger Odin

A voz do documentário
Bill Nichols

Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual
Noël Carroll

Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções
Kendall Walton

Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário
Vivian Sobchack

A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa
Fernão Pessoa Ramos

Capítulo 2 – Narratividade e estilística cinematográfica

O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*
Nick Browne

O plano-ponto-de-vista
Edward Branigan

O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos
David Bordwell

A idéia de gênero no cinema americano
Edward Buscombe

Sobre os autores